

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Fernando Luís Barreto de Moraes

**LIVRO III DO TRATADO *DA MÚSICA* DE ARISTIDES QUINTILIANO:
INTRODUÇÃO, TRADUÇÃO E COMENTÁRIOS**

CURITIBA
2016

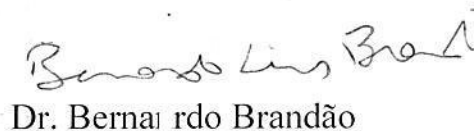


UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
COORDENAÇÃO DO CURSO DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS

Ata septingentésima quinquagésima terceira, referente à sessão pública de defesa de dissertação para a obtenção de título de mestre a que se submeteu o mestrando **FERNANDO LUÍS BARRETO DE MORAIS**. No dia treze de junho de dois mil e dezesseis, às quatorze horas e trinta minutos, na sala 1013, 10.º andar, no Edifício Dom Pedro I, do Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos da Banca Examinadora, constituída pelos seguintes Professores Doutores: **ROOSEVELT ROCHA**, Presidente, **BERNARDO BRANDÃO** e **ROBERTO BOLZANI**, designados pelo Colegiado do Curso de Pós-Graduação em Letras, para a sessão pública de defesa de dissertação intitulada: “LIVRO III DO TRATADO DA MÚSICA DE ARISTIDES QUINTILIANO: INTRODUÇÃO, TRADUÇÃO E COMENTÁRIOS”, apresentada por **FERNANDO LUÍS BARRETO DE MORAIS**. A sessão teve início com a apresentação oral do mestrando sobre o estudo desenvolvido. Logo após o senhor presidente dos trabalhos concedeu a palavra a cada um dos Examinadores para as suas arguições. Em seguida, o candidato apresentou sua defesa. Na sequência, o Professor **ROOSEVELT ROCHA** retomou a palavra para as considerações finais. Na continuação, a Banca Examinadora, reunida sigilosamente, decidiu pela aprovação do candidato. Em seguida, o senhor Presidente declarou **APROVADO** o candidato, que recebeu o título de **Mestre em Letras**, área de concentração **Estudos Literários**, devendo encaminhar à Coordenação em até 60 dias a versão final da dissertação. Encerrada a sessão, lavrou-se a presente ata, que vai assinada pela Banca Examinadora e pelo candidato. Feita em Curitiba, no dia treze de junho de dois mil e dezesseis.


Dr. Roosevelt Rocha


Dr. Roberto Bolzani


Dr. Bernardo Brandão


Fernando Luís Barreto de Moraes



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
COORDENAÇÃO DO CURSO DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS

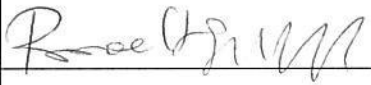
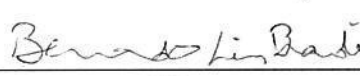

PARECER

Defesa de dissertação do mestrando FERNANDO LUÍS BARRETO DE MORAIS para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Os abaixo assinados ROOSEVELT ROCHA, BERNANRDO BRANDÃO e ROBERTO BOLZANI arguíram, nesta data, o candidato, o qual apresentou a dissertação:

“LIVRO III DO TRATADO DA MÚSICA DE ARISTIDES QUINTILIANO: INTRODUÇÃO, TRADUÇÃO E COMENTÁRIOS.”

Procedida a arguição segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que o candidato está apto ao título de **Mestre em Letras**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADO Não APROVADO
ROOSEVELT ROCHA		APROVADO
BERNARDO BRANDÃO		APROVADO
ROBERTO BOLZANI		APROVADO

Curitiba, 13 de junho de 2016.


Patrícia da Silva Cardoso
Coordenadora

Antonio Augusto Nery
Vice-Coodenador
Matrícula SIAPE 1792071

FERNANDO LUÍS B. DE MORAIS

**ΑΡΙΣΤΕΙΔΟΥ ΚΟΙΝΤΙΛΙΑΝΟΥ ΠΕΡΙ ΜΟΥΣΙΚΗΣ LIBER III:
INTRODUÇÃO, COMENTÁRIO, TRADUÇÃO E NOTAS.**

Dissertação apresentada como requisito parcial
para a obtenção do grau de Mestre em Letras pela
Universidade Federal do Paraná.

Área de concentração: Estudos Literários

Orientador: Prof. Dr. Roosevelt Araújo da Rocha Júnior

CURITIBA
2016

Catálogo na Publicação
Cristiane Rodrigues da Silva – CRB 9/1746
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação – UFPR

Morais, Fernando Luís Barreto de

Αριστείδου κοιντιλιανου περι μουσικησ liber III: introdução,
comentário, tradução e notas. / Fernando Luís Barreto de Moraes –
Curitiba, 2016.
185 f.

Orientador: Prof. Dr. Roosevelt Araújo da Rocha Júnior.
Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas
da Universidade Federal do Paraná.

1. Música Grega Antiga. 2. Da Música – Aristides Quintiliano.
3. Filosofia Antiga. I. Título.

CDD 875

Y a-t-il une possibilité pour que dans le crépuscule nous puissions saisir quelque chose de ce qui a été l'aurore? Y a-t-il quelque chose qui dans le dernier moment reponde au premier moment? Nous sommes peut-être dans une nuit qui va précéder un nouveau jour.

Nous sommes à la veille du plus enorme changement sur la terre. Est-ce que dans cette nuit nous ne pouvons pas avoir quelques clartés sur ce quit fut l'aube de la pensée humaine et sur l'originare à venir?

Martin Heidegger
(Arnoux, 1960, p.8, apud M. Jean Wahl, *L'idée d'être chez Heidegger*, 1951)

RESUMO

Este trabalho consiste na tradução para o português do terceiro e último livro do tratado *Da música* (Περὶ μουσικῆς) de Aristides Quintiliano. Tido como uma das mais preciosas fontes para o estudo da teoria musical grega, o *Da música* é frequentemente equiparado aos tratados de Aristóxeno e Ptolomeu. No livro III, objeto desta tradução, Quintiliano aborda as doutrinas matemáticas e cosmológicas que lhe deram um lugar de destaque no campo da tratadística musical. A tradução é também acompanhada de notas explicativas e comentários a cada um dos capítulos. As discussões, ainda em curso, relativas à identidade do autor e à datação da obra são abordadas na introdução, que trata ainda da estrutura, recepção e conteúdo do *Da música*. No capítulo seguinte, são expostos os aspectos mais importantes dos dois livros iniciais do tratado (a saber, a teoria harmônica e a educação musical), de modo a permitir uma visão mais completa seja do conjunto da obra, seja do próprio livro III.

Palavras-chave: Da Música, Aristides Quintiliano, música grega antiga.

ABSTRACT

This master's thesis is the first translation into Portuguese of Aristides Quintilianus' *On music* book III, a treatise thought to be, along with those of Aristoxenus and Claudius Ptolemy, one of the most relevant sources available for the study of ancient Greek music theory, particularly when the interchanges between music and philosophy are concerned. Book III of Quintilianus' treatise, here translated, deals with the mathematical and cosmological doctrines which have endeared the author to the field of ancient music scholarship. This translation comes with notes and is followed by commentaries on each chapter. Information about the ongoing debate concerning Quintilianus' identity and *floruit* is provided by a brief introduction which also summarizes *On Music's* reception, structure and content. The main aspects dealt with in books I and II (i.e. harmonic theory and musical *paideia*) are addressed in the chapter following our introduction, in the hope this may grant readers a fuller understanding of both book III and the treatise as whole.

Keywords : On music, Aristides Quintilianus, ancient Greek music

Agradeço

Ao professor Roosevelt Rocha, que me apresentou a Aristides Quintiliano e aceitou orientar esta dissertação.

A Peter Heslin, pela criação da plataforma Diogenes.

Aos professores Thomas J. Mathiesen, Andrew Barker, Luis Colomer e Begoña Gil, companheiros fiéis no afogo das batalhas.

E, *last but not least*, ao povo brasileiro, razão deste trabalho e financiador dos meus estudos.

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1- Divisões da música em A. Q.....	27
Figura 2 - Tetracordes conjuntivos.....	34
Figura 3- Tetracordes disjuntivos.....	35
Figura 4- Sistema perfeito de oitava.....	35
Figura 5- Sistema Perfeito Menor	36
Figura 6 - Sistema Perfeito Maior	36
Figura 7- Notas do Sistema Perfeito Maior	37
Figura 8- Sistema Perfeito Imutável.....	38
Figura 9 - Vogais empregadas no solfejo	46
Figura 10 - Consonâncias no SPI	56
Figura 11 - Hélicon.....	59
Figura 12 - Formas geométrica e aritmética.....	61
Figura 13 - Tetracordes, pentacordes e octacordes.....	92
Figura 14 - Planetas e notas I.....	108
Figura 15 - Triplicidades	109
Figura 16 - Planetas e notas II	111
Figura 17 - Dupla <i>tetraktys</i> I	123
Figura 18 - Dupla <i>tetraktys</i> II	123

ÍNDICE DE TABELAS

Tabela 1 - Tríades	82
Tabela 2 - Tetracordes, sentidos e elementos	90
Tabela 3 - Pentacordes, sentidos e elementos.....	92
Tabela 4 - Octacordes, sentidos e elementos	92
Tabela 5 - Tetracordes, virtudes e partes da alma	94
Tabela 6 - Pentacordes, octacordes e virtudes	94
Tabela 7 - Sólidos platônicos e suas associações	101
Tabela 8 - <i>Tetraktyes</i> de Téon	104
Tabela 9 - Planetas e <i>harmoníai</i> I.....	113
Tabela 10 - Planetas e <i>harmoníai</i> II.....	114
Tabela 11 - Planetas e <i>harmoníai</i> III	115

SUMÁRIO

1	Introdução	10
1.1	Autor e obra	12
1.2	Transmissão e recepção	20
1.3	Estrutura, conteúdo e objetivo	24
1.4	Uma proposta de tradução	29
2	Aspectos essenciais dos livros I e II	32
2.1	Teoria harmônica	32
2.1.1	Gêneros e nuances	33
2.1.2	Sistemas	34
2.1.3	Tom, tropo e harmonia	38
2.1.4	Modulação	40
2.2	A paideia musical de Aristides Quintiliano	41
3	Tradução do Livro III	49
3.1	Capítulo I	49
3.2	Comentários ao capítulo I	52
3.3	Capítulo II	54
3.4	Comentários ao capítulo II	56
3.5	Capítulo III	58
3.6	Comentários ao capítulo III	59
3.7	Capítulo IV	60
3.8	Comentários ao capítulo IV	62
3.9	Capítulo V	63
3.10	Comentários ao Capítulo V	64
3.11	Capítulo VI	65
3.12	Comentários ao capítulo VI	67
3.13	Capítulo VII	68
3.14	Comentários ao capítulo VII	70
3.15	Capítulo VIII	71
3.16	Comentários ao capítulo VIII	73
3.17	Capítulo IX	74
3.18	Comentários ao capítulo IX	75
3.19	Capítulo X	76
3.20	Comentários ao capítulo X	79
3.21	Capítulo XI	80

3.22	Comentários ao capítulo XI	82
3.23	Capítulo XII.....	83
3.24	Comentários ao capítulo XII	85
3.25	Capítulo XIII	86
3.26	Comentários ao capítulo XIII.....	87
3.27	Capítulo XIV	88
3.28	Comentários ao capítulo XIV	90
3.29	Capítulo XV	91
3.30	Comentários ao capítulo XV	92
3.31	Capítulo XVI.....	93
3.32	Comentários ao capítulo XVI.....	94
3.33	Capítulo XVII.....	95
3.34	Comentários ao capítulo XVII	96
3.35	Capítulo XVIII	97
3.36	Comentários ao capítulo XVIII.....	99
3.37	Capítulo XIX.....	100
3.38	Comentários ao capítulo XIX.....	101
3.39	Capítulo XX	102
3.40	Comentários ao capítulo XX	104
3.41	Capítulo XXI.....	106
3.42	Comentários ao capítulo XXI.....	108
3.43	Capítulo XXII.....	112
3.44	Comentários ao capítulo XXII	113
3.45	Capítulo XXIII	116
3.46	Comentários ao capítulo XXIII	118
3.47	Capítulo XXIV	119
3.48	Comentários ao capítulo XXIV	122
3.49	Capítulo XXV	124
3.50	Comentários ao capítulo XXV	126
3.51	Capítulo XXVI	127
3.52	Comentários ao capítulo XXVI.....	129
3.53	Capítulo XXVII.....	130
3.54	Comentários ao capítulo XXVII	132
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	133

1 Introdução

Este trabalho deve sua inspiração à disciplina ministrada em 2007 pelo professor Roosevelt Rocha sob o título *Teoria musical grega*. Foi nela que tive meu primeiro contato com Aristides Quintiliano e com o universo da reflexão musical na Antiguidade. Ao longo desses quase dez anos que separam a ideia de sua concretização, a memória daquelas noites com Aristides Quintiliano me ajudou a afastar o desânimo diante dos aspectos, digamos, menos alentadores das nossas universidades de massa. Quintiliano representou para mim o modelo de algo belo, bom e profundamente sério – imagem ou miragem de um ideal que, seja como for, me ajudou a persistir na decisão pelos Estudos Clássicos.

Devo confessar que no meu entusiasmo diante das possibilidades que o texto ensejava havia um elemento subjetivo que não quis desprezar. É que, a despeito do natural estranhamento e, enfim, de todo o abismo linguístico, cronológico e cultural, a voz de A. Q. me soava curiosamente familiar. Talvez não seja esse o melhor termo. Em todo caso, eu sentia pulsar naquela obra de erudição as angústias e preocupações que, se não são as angústias e preocupações dos homens de todos os tempos, nem por isso deixam de ser as nossas.

Quintiliano, percebe-se, fala para homens de uma era crepuscular, aos quais deseja comunicar certos lumes de aurora, aquela mesma de mão pesada e dedos róseos. Todo aquele a quem não escape o caráter crepuscular de nosso tempo verá em Quintiliano um contemporâneo – o veredicto provavelmente mais acertado em termos de datação. Mas a chama que nosso autor quis reacender em tempos sombrios não emana, penso, das harmonias talvez damonianas, de alegorias quem sabe estoicas nem de possíveis segredos traídos aos círculos pitagóricos. Todo esse valioso conjunto, com que bem poderia se entreter, e longamente, nossa curiosidade filológica, parece-me a serviço de um problema atualíssimo e fundamental, porque fundamentalmente humano: a questão, simultânea e inseparável, da razão e da liberdade.

A ideia segundo a qual a razão, para nós ocidentais, nasceu de uma curiosidade voltada para o mundo exterior que ao fim nos libertou da irracionalidade mitológica sempre me pareceu uma ofensa, ainda que involuntária, à nossa racionalidade. Na medida em que coloca a modernidade técnico-científica na culminância de um processo cujas etapas, amontoando-se sucessivamente, pesam sobre nós como um destino doravante alheio à nossa vontade, essa narrativa tem todas as características de um mito feito sob medida para nos justificar. Também aqui, como em todo mito, há uma verdade de fundo que fala mais alto. É

certo que o recuo da liberdade face ao avanço da razão é um fato consumado. Mas o prejuízo não teria sido tão grande se, ao longo desse processo, nós nos tivéssemos tornado proporcionalmente mais racionais. Não foi esse o caso

Em *A condição humana*, Hannah Arendt observa como essa razão que nos parece a única digna do nome, ao mesmo tempo em que nos deu o poder de agir em termos de universalidade sobre, virtualmente, todo o mundo físico, também nos subtraiu a capacidade de pensar em termos universais dentro do âmbito propriamente humano. E o divórcio entre ação (isto é, escolha, liberdade) e razão atinge inclusive o ato humano de pensar, que, em vista do tipo de conhecimento que afinal interessa, tem de ser confiado, diz a filósofa, a máquinas que pensem por nós. A vitória final do *Animal Laborans* coloca até mesmo as paixões humanas sob a tutela da razão instrumental, que assim cresce nutrindo-se das desordens da alma.

A razão de que fala Quintiliano tem certamente outra natureza, outro DNA, outra certidão de nascimento. Fato é que ela não serve de ponto arquimediano que nos permita avançar na conquista do tempo e do espaço. Sua cosmologia, que é uma teologia e uma antropologia, serve antes à conquista de si mesmo. Nela, a racionalidade humana tem como expressão mais alta não a ciência empírica, mas a liberdade. E essa razão, que de início preside a ordenação da alma, adquire em seguida consciência de si na alma plenamente humana do filósofo. Feitas as contas (já que as contas, logo se verá, são também aqui importantes), não é essa uma conquista inferior às do tempo e do espaço.

Para nós brasileiros, filhos do conúbio faústico com as forças do tempo e do espaço, as lições dessa razão socrático-platônica são particularmente urgentes. Não podemos descartá-la como um figurino que, outrora elegante, foi já ultrapassado por moda recente ou, desculpa nada original, provou-se inadequado às inclemências tropicais. Sempre o tempo e o espaço... Tampouco podemos alegar, como outros talvez poderiam, que essa razão ofende nosso credo democrático. Paralisada num transe frenético entre o autoritarismo e a farra demagógica (versão carnavalesca do mesmo autoritarismo), nossa alma anômica exige cuidados.

Foram mais ou menos esses, enfim, os motivos que me fizeram eleger Quintiliano. Uma tarefa sem dúvida acima de mim. Como disse Ruelle, Quintiliano requereria antes um Jâmblico ou Porfírio que o esclarecessem para nós, ou ao menos um erudito na plenitude de suas forças, a exemplo de Mathiesen, Barker, Colomer, Gil e Duysinx, o que infelizmente também não é o caso. Quintiliano é todo um percurso de maratona, não um campo de treinamento.

Dáí que o auxílio desses autores tenha sido essencial, sobretudo no mapeamento de doutrinas, obras e autores que compõem o universo de referências de A. Q. Esse débito está assinalado nas notas que acompanham a tradução. As observações mais óbvias, destinadas a orientar o leitor não familiarizado com a temática do tratado ou com certos aspectos mais gerais da Antiguidade, via de regra não têm sua autoria assinalada, já que frequentemente ocorrem em mais de um autor, quando não em todos. Assim, procurei dar destaque aos pontos em que os comentadores divergem, no intuito de proporcionar a quem consulte este trabalho a mais ampla perspectiva possível. O tratado de Aristides Quintiliano tem potencial para atrair interesses os mais diversos, e foi minha intenção produzir um texto capaz de prover o maior número possível de subsídios.

Na citação de passagens do próprio tratado, segui frequentemente um padrão que favorecerá aqueles que consultem o texto na plataforma Diogenes: a numeração dos livros em algarismo romanos e, em indo-arábicos, os capítulos e linhas. Assim, por exemplo, “II, 4.10-15” significa: livro segundo, capítulo 4, linhas 10 a 15. Em alguns casos, para facilitar a consulta, incluí entre parênteses a página da edição de Winnington-Ingram, assim: I, 4 (56.10-15). A numeração que parece em negrito e entre ^[colchetes] ao longo da tradução tenta indicar, na medida do possível, a paginação de Winnington-Ingram. Já a numeração interna dos capítulos não segue – nem poderia, observadas as regras da ABNT – a numeração da edição crítica, e serve apenas como referência para as citações deste trabalho.

Creio seja isso. E agora chega de preâmbulos, como diria Quintiliano.

1.1 Autor e obra

Aristides Quintiliano é ainda uma incógnita. O pouco que sabemos a seu respeito deriva inteiramente do seu tratado *Da Música*. Sabemos, por exemplo, que teria escrito ainda outro tratado, sobre poética, que menciona brevemente¹. Sabemos que viveu sob o Império, provavelmente entre os séculos I e IV d.C, e que escreveu em língua grega apesar do nome romano, e é só. Poderíamos talvez especular, nas entrelinhas do seu texto, que tenha pertencido a algum círculo filosófico mais ou menos exclusivo (ou esotérico), já que em algumas passagens demonstra certo escrúpulo, como se temesse trair impiamente algum segredo. Para além das especulações que o próprio texto enseja, nenhum registro biográfico restou de Aristides Quintiliano.

¹ II, 10, 32-34.

É sem dúvida notável que o autor de um tratado como o *Da música* (considerado, a partir do Renascimento, como um dos mais importantes, e seguramente o mais completo, registro da teoria musical grega, ao lado dos tratados de Aristóxeno² e Ptolomeu³) tenha sido aparentemente tão ignorado na Antiguidade, mesmo por autores que, supõe-se, serviram-se de seu trabalho⁴. Mathiesen (1999, pp.523-524) observa que “Aristides Quintilianus remains unmentioned in any datable source earlier than Martianus Capella, or indeed in any early source at all”. A única exceção é um escólio (Vaticanus GG I 3, 136, 30 sq., datado do séc. XIII), frequentemente atribuído a Porfírio, no qual o nome de Aristides Quintiliano aparece associado a uma passagem do *Da música*. Confirmada a autoria do escólio, teríamos de situar A. Q. em torno do séc. III d.C, um pouco antes ou talvez na mesma época de Porfírio (c.234 – c.309 d.C). Ocorre que o mesmo escólio é atribuído, em ao menos um manuscrito, a George Choeroboscus, um gramático do séc.VIII, hipótese que Mathiesen considera a mais provável.

Pode-se argumentar, é claro, que a autoria é uma preocupação tipicamente moderna, i.e. filológica e renascentista, e que o semianonimato de Aristides Quintiliano não o impediu de ser lido, embora parcialmente, através de Marciano Capela⁵ em primeiro lugar e, secundariamente, através de Briênio⁶ e Paquímero⁷. Mas a ressalva pouco consola e, no mais, a identidade do autor é somente uma das peças perdidas de outro quebra-cabeça: a datação da obra.

Segundo a estimativa mais elástica, o *Da música* e seu autor estão situados em algum ponto do longo hiato que vai de Cícero (106 – 46 a.C) ao *De nuptiis philologiae et Mercurii*, de Marciano Capela, escrito entre 410 e 429 d.C. A estimativa se justifica por dois motivos: de um lado, porque Quintiliano cita Cícero⁸ nominalmente, e, de outro, porque evidências sugerem que o livro I do *Da música* tenha servido de fonte para o livro IX do *De Nuptiis*. François Duysinx (1999, p.6), no entanto, aponta a fragilidade até mesmo desse *terminus ante quem*. Afinal, diz, Marciano Capela não cita Quintiliano em nenhum momento, e o livro IX das *Núpcias de Filologia e Mercúrio* trata apenas de teoria harmônica ou técnica

² *Elementa Harmonica e Elementa Rhythmica*.

³ *Harmonica*.

⁴ Capela, Paquímero, Briênio e, provavelmente, também Cassiodoro. Para um estudo detalhado, Mathiesen (1983, p. 5) remete a SCHÄFKE, Rudolf. *Aristeides Quintilianus: Von der Musik*. Berlin: M. Hesse, 1937, pp. 23 – 41 e 58 – 63.

⁵ *De nuptiis Philologiae et Mercurii et De Septem Artibus Liberalibus Libri Novem*.

⁶ *Harmonica*. Jonker lista 43 paralelos entre Briênio e Aristides Quintiliano, segundo Mathiesen (Ibid.). Cf. JONKER, G. H. *The Harmonics of Manuel Bryennius, edited with translation, notes, introduction and index of words*. Groningen: Wolters-Noordhoff, 1970, p. 404.

⁷ *Syntagma tōn tessarōn mathēmatōn: arithmētikēs, mousikēs, geōmmetrias kai astronomias*. Ou *Tetrabiblos*, ou ainda *Quadriuvium* de Paquímero Cf. edição de TANNERY, P. *Quadriuvium* de Georges Pachymère. Vaticano: Bibl. Apostolica Vaticana, 1940.

⁸ II, 6, 66-68.

musical, temas de que A. Q. se ocupa somente nos caps. 5-19 no livro I de seu tratado. Nada impede que Quintiliano e Capela se tenham valido de uma fonte comum.

Ressalvas à parte, o fato é que todas as hipóteses aventadas até o momento situam A. Q. e o *Da música* entre os séculos I e IV d.C. O debate, iniciado no séc. XVII, persiste até hoje. Em linhas gerais, os primeiros estudos favoreciam uma data mais recuada. Marcus Meibomius, primeiro⁹ editor de Aristides Quintiliano, situava-o¹⁰ no séc. I d.C. Essa hipótese foi a seguir contestada em favor de datas posteriores¹¹. Mais recentemente, Mathiesen, autor da primeira tradução¹² inglesa do *Da música* feita a partir da edição crítica de Winnington-Ingram¹³, propôs¹⁴ que A. Q. tenha escrito seu tratado por volta do final do séc. III ou mesmo no início do séc. IV. Já Luis Colomer e Begoña Gil, autores de uma tradução espanhola publicada em 1996, defendem¹⁵ que as pistas que o texto fornece do contexto histórico de sua elaboração sugerem uma data não posterior ao século II. Winnington-Ingram, por sua vez, situa Quintiliano “não antes do final do século II”¹⁶, ao passo que Zanoncelli¹⁷ o coloca em fins do séc. IV.

Entre aqueles que situam o *De Música* entre os séculos I e II prepondera o argumento de que A. Q. ignorava Ptolomeu (90 – 168 d.C) e sua *Harmônica*. Isso porque, além não citar jamais o alexandrino, Quintiliano afirma (I, 2) ser o primeiro a ir além das exposições parciais até então conhecidas e a escrever um tratado completo sobre a música, desde os seus princípios e causas primeiras. Tal pretensão não se explica, justificam, sem o desconhecimento do tratado de Ptolomeu. Mas até que ponto essa suposição é confiável?

Quintiliano, é fato, não cita Ptolomeu, mas tampouco cita qualquer outro musicógrafo além de Aristóxeno¹⁸. Seus principais interlocutores são Homero, citado 33

⁹ *Antiquae musicae auctores septem. Graece et Latine. Marcus Meibomius restituit ac notis explicavit. Volumen II.* Amstelodami: apud Ludovicum Elzevirium, 1652.

¹⁰ Op. cit., cf. prefácio “Lectori Benevolo”.

¹¹ Para uma lista das hipóteses, desde o séc. XVII até o início do séc. XX, cf. RUELLE, Ch. Em. “Le musicographe Aristide Quintilien”. *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 11. Jahrg., H. 3. (Apr. - Jun., 1910), pp. 313-323.

¹² *On Music in three books.* Translation, introduction, commentary and annotations by Thomas J. Mathiesen. Yale University Press, 1983.

¹³ *Aristidis Quintiliani de musica libri tres.* Reginald Pepys Winnington-Ingram (ed.). Lipsiae: Teubner, 1963.

¹⁴ Op. cit., p. 14.

¹⁵ *Sobre la música.* Introducción, traducción y notas de Luis Colomer y Begoña Gil. Madrid: Editorial Gredos, 1996, pp. 12-18.

¹⁶ Op. cit., pp. xxiii-xxiv. Cf. ainda “Aristides Quintilianus”, in *The Oxford Classical Dictionary*, 2 ed. By N. G. L. Hammond and H. H. Scullard. Oxford: Clarendon Press, 1970, p. 111, apud Mathiesen, 1983, p. 14.

¹⁷ “La filosofia musicale di Aristide Quintiliano”. *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 24, 1977, pp. 51-93.

¹⁸ I, 10, 5.

vezes, e Platão, com 12 citações¹⁹. Além disso, é preciso reconhecer: ainda que A. Q. tivesse conhecido o tratado de Ptolomeu, provavelmente o teria elencado entre os trabalhos que considerava parciais e incompletos, pois, como explicam Colomer e Gil (op. cit., p.13), “aunque Ptolomeo trata de los aspectos matemáticos de la música no contempla las conclusiones éticas y metafísicas, ni atiende em ningún momento a otras cuestiones que Aristides considera musicales, como el ritmo o el metro”. De fato, veremos adiante como o conceito de *μουσική*, para Quintiliano, assumia um contorno particularmente amplo. Essa amplitude de ambição ou visão intelectual marca bem o contraste entre os tratados de Ptolomeu e Quintiliano. “Ptolomy’s work, afirma Mathiesen (1983, p.11), is a purely technical work even when it is touching on the zodiac; Aristides Quintilianus’ treatise, by contrast, is a highly systematic work of philosophy in which even the technical materials are introduced for the purpose of philosophical demonstration”.

Há elementos, porém, que relacionam os tratados de Quintiliano e Ptolomeu. Em III. 3, Quintiliano descreve um “instrumento quadrado a que chamam de hélícon” com o qual é possível demonstrar as proporções harmônicas. O mesmo instrumento é descrito no segundo capítulo do livro II do tratado de Ptolomeu. Terá Quintiliano, afinal, consultado a obra do alexandrino? Não necessariamente. Primeiro, porque “ni el procedimiento de construcción coincide exactamente, ni Ptolomeo habla del helicón como un instrumento inventado por él”. Depois, porque, além de Ptolomeu, também Porfírio descreve o instrumento, precisamente num *Comentário à Harmônica de Ptolomeu*. E como há indícios de que Porfírio tenha servido de fonte a A. Q. também em outros momentos²⁰, o conjunto dessas evidências favorece a hipótese (independentemente do conhecimento ou desconhecimento da obra de Ptolomeu) de uma data posterior para o *Da música* de A. Q.

Há ainda outro forte argumento em favor dessa hipótese: o saliente neoplatismo e neopitagorismo de Quintiliano. Traços que recendem a filosofias tardias são encontrados nas ideias, no vocabulário e no estilo do *Da música*. Mathiesen (1983, p. 12) menciona as noções de *lógos heniaîos* e de Uno – associadas, no cap. 3 do livro I, ao demiurgo platônico, e encontradas nos escritos de Plotino (205 – 269\270 d.C) e Porfírio –, além de passagens (caps. 2, 8 e 17 do livro II e caps. 7 e 25-27 do livro III) que considera muito próximas do estilo de Plotino. Menciona também, como evidência dessa filiação neoplatônica, a interpretação alegórica e moralizante que A. Q. faz de Homero e a distinção entre as regiões etérea e

¹⁹ Duysinx, 1999, p.9. Já Redondo Reys (“El Homero de Aristides Quintiliano”. *Minerva* 23, 2010, pp. 99-126) elenca 35 referências a Homero, 20 à *Ilíada* e 15 à *Odisseia*.

²⁰ Cf. as notas 154, 173, 212, 232 e 239 dispostas na introdução escrita por Mathiesen (1993, pp. 1-57) para sua tradução do *Da Música*.

sublunar, além de certa semelhança, vagamente aludida, com as ideias de Jâmblico (250 – 325 d.C).

Colomer e Gil (op. cit., p.14-15) acrescentam outros itens a essa lista: a teoria do descenso da alma e da formação do corpo astral; o emprego do adjetivo *empýrios*, de uso tardio; as alusões aos cultos místéricos. E citam ainda outras semelhanças, já apontadas por Mathiesen (a doutrina da música das esferas, o uso da filosofia para superar as cadeias do destino), que relacionam A. Q. com as obras de Plotino, Porfírio e Jâmblico. Logo a seguir, porém, Colomer e Gil apontam a insuficiência desses indícios em sustentar, a título exclusivo, a hipótese de um vínculo neoplatônico direto:

Pero esto no es suficiente para hablar de una deuda directa de Arístides con el pensamiento neoplatónico. Si bien estos rasgos están presentes en los filósofos del neoplatonismo, también es cierto que pueden ser rastreados en todo el pensamiento de influencia pitagórica y platónica anterior, desde las épocas más antiguas. Hoy parece demostrado que el cambio que se produce en la filosofía de estas escuelas es un proceso evolutivo en el que participa el mismo Platón, de modo que el neoplatonismo no significa un corte con la tradición anterior. No es, pues, necesario recurrir al neoplatonismo para explicar las ideas que sustentan el texto de Arístides y que se encuentran ya en pensadores del s. I y II de nuestra era. El uso de la filosofía para el ascenso del alma o como liberadora de la eterna rueda de la necesidad es un clásico tema platónico. Las referencias a la música y a la filosofía con el lenguaje de los misterios son claramente metafóricas, en la misma línea que las utilizadas por el propio Platón. Como ha demostrado Festugière, el pasaje del descenso del alma (II 86-88) puede proceder de fuentes gnósticas de épocas anteriores. El nombre *Lógos Heniaîos* parece atestiguado en Moderato de Gades (s. II d.C). Su estructuración triádica de la totalidad está muy lejos de asemejarse a las tres hipóstasis plotinianas. Así pues, aunque para entender algunas de sus afirmaciones sea conveniente acudir a veces a los escritos de autores del siglo III o posteriores, es más fácil encontrar en su obra similitudes con Nicómaco, Moderato, Teón, Numenio o Plutarco. La interpretación del alma del universo y del hombre como una estructura musical constituida mediante números parece mucho más próxima a las tesis del pitagorismo platónico del siglo anterior o incluso a las ideas de Jenócrates, Espeusipo y del mismo Platón, sobre todo el Platón de la edad madura. (op. cit., pp.15-16)

Ao atenuar o elemento neoplatônico em A. Q., Colomer e Gil desejam situá-lo “dentro do mais puro pensamento platônico”, favorecendo assim a hipótese que transfere o *Da música* para data mais recuada (por volta do séc. II), tese defendida com base nas pistas que Quintiliano fornece de seu entorno histórico. Para Colomer e Gil, a ausência de certo transcendentalismo infenso às preocupações políticas coloca A. Q. longe da atmosfera individualista típica das épocas de crise e decadência. Além disso, os termos com os quais Quintiliano descreve seu tempo – como uma era de paz, ordem e filantropia (livro II, cap. 6) – não convêm, dizem, seja ao violento séc. III, seja ao já decadente séc. IV. Tampouco ao período de comoções políticas que se seguiu à morte de Nero. Daí que situem Quintiliano no

séc. II, mais especificamente no período dos imperadores Adriano (117-138), Antonino (138-161) e Marco Aurélio (161-180), durante o qual Roma pôde gozar de paz e estabilidade. Certas prescrições político-administrativas feitas por Quintiliano no cap.8 do Livro III (que estabelecem o exército como instituição intermediária entre o governo e o povo) parecem retratar, sugerem, o equilíbrio de forças durante os anos imediatamente posteriores ao imperador Trajano (53 – 117), pois “fue con el emperador Trajano con quien Roma consiguió conciliar mejor que nunca el poder ejecutivo, los intereses del Senado y las influencias del ejército” (op. cit., p.17).

São também dignos de nota os argumentos que, distanciando-se dos dois parâmetros mais comumente adotados, buscam em outros aspectos – formais, estilísticos ou lexicais – do tratado os indícios de sua datação. Duysinx (op. cit., p. 12) argumenta que o emprego frequente de palavras compostas (ele refere, a título de amostragem, a presença 460 exemplos só de verbos compostos com preposição, em cerca de 1400 ocorrências) aponta sem dúvida para uma data tardia. Por outro lado, a estrutura em três partes remete aos tratados de Aristóxeno e Ptolomeu, enquanto a forma dialogada aproxima-o do tratado, também intitulado *Da música*, atribuído a Plutarco.

Ocorre que o tratado de Ptolomeu, deixado inconcluso em virtude da morte do autor, foi completado por terceiros, e o tratado de Aristóxeno, além de fragmentário, tem ensejado suspeitas quanto ao plano original da obra²¹. Já a respeito da forma dialogada, que fez Mathiesen²² enxergar no tratado de Plutarco um possível modelo para o *Da música* de Quintiliano, é preciso reconhecer que, se naquele a forma dialógica se mostra verdadeiramente estruturante (com personagens que discursam e interagem bem ao estilo platônico), neste, ao contrário, o diálogo assume sobretudo um caráter epistolar, em que os interlocutores são mencionados nominalmente no início e, no restante da obra, apenas (indireta e pronominalmente) em poucos e breves momentos. Parecem antes destinatários que propriamente interlocutores. Quintiliano passa ao largo de toda *mise en scène* teatral, e refere a si mesmo, na primeira pessoa, como autor de um tratado (σύνγραμμα²³).

Todavia, há de fato, no tratado de Quintiliano, um elemento que o aproxima inequivocamente daquele de Plutarco. Trata-se do preâmbulo (prólogo ou priamela) com que

²¹ "Aristoxenus' treatise is divided into three books in many codices, and this arrangement has been followed in published editions. The internal structure of the treatise may actually suggest that books II and III be considered a single book" (Mathiesen, 1983, p.14, nota 102).

²² Op. cit., p. 15.

²³ I, 2, 1.

abre o livro I. Traço bastante contraditório na prosa helenística²⁴ (e particularmente em Plutarco), a priamel tem por objetivo chamar a atenção do leitor para a importância do assunto a ser tratado, mediante a comparação com outros temas ou objetos de sabida importância. No caso de Quintiliano, seu prólogo fará o elogio da música, adotando como termo de comparação, de um lado, os benefícios, valiosos mas parciais, das demais disciplinas e, de outro, a aptidão da música para ordenar todo o mundo natural.

Mas o dado que realmente interessa para fins de datação da obra não é o preâmbulo em si – entendido seja como traço estilístico de época, seja como revelador de um provável modelo –, e sim os nomes daqueles aos quais a obra é dirigida: aos “caríssimos amigos” Eusébio e Florêncio. E eis que o tema da datação volta a tocar o problema da identidade do autor.

Florêncio e Eusébio, diz Mathiesen (1999, p.522) são nomes tipicamente cristãos que não se encontram na literatura grega senão posteriormente ao séc.III. A despeito disso, a maior parte das hipóteses²⁵ acerca da identidade de Aristides Quintiliano é incompatível com a observação anterior, em razão da datação que implicitamente supõe ou manifestamente estabelece.

Chegou-se a sugerir, por exemplo, que A. Q. teria sido um filho ou escravo liberto de Marco Fábio Quintiliano (c.35 – c.95 d.C), ou ainda o próprio autor da *Institutio Oratoria*. A hipótese foi motivada pelo fato de, em alguns manuscritos, o genitivo do artigo definido masculino (Ἀριστείδου τοῦ Κοιντυλιανοῦ) aparecer entre os nomes “Aristides” e “Quintiliano”, sugerindo tratar-se este último de um patronímico. O fato de que o artigo esteja ausente dos manuscritos mais antigos e de que o filho de M. F. Quintiliano tenha morrido ainda na infância tornam essa hipótese bastante implausível.

A.Q. foi associado também a Marciano Aristides, apologeta cristão contemporâneo do imperador Adriano, bem como a Élio Aristides, este já um pouco posterior aos outros dois (117 ou 129 – c.181 d.C). No fim das contas, a semelhança dos nomes e certa coincidência de interesses (em filosofia e medicina, sobretudo) são os únicos argumentos, diz Mathiesen (1999, p.521), em favor dessas hipóteses. Qual seja o caso, nenhuma delas oferece qualquer explicação para os nomes tardios “Eusébio” e Florêncio”.

Mais plausível e bem documentada é a hipótese aludida brevemente por Mathiesen (1999, p.522) e já exposta anteriormente por Zanoncelli (op. cit., p. 91-93). A

²⁴ ROCHA, R. A. *Sobre a música*. In: SOARES, Carmen; ROCHA, Roosevelt. *Plutarco: obras morais*. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2010, p. 69.

²⁵ As hipóteses aqui reproduzidas são mencionadas tanto no estudo introdutório de Mathiesen (1983) quanto no de Colomer e Gil (1996).

conjectura parte da figura de Libânio de Antioquia (314 – c.393 d.C), erudito, filósofo e amigo pessoal do imperador Juliano, que, após ter vivido em Atenas, Constantinopla e Nicomédia, retorna a Antioquia em 354 para ministrar a cátedra de retórica, onde teve como alunos São João Crisóstomo e São Basílio Magno.

Há, desde o período imediatamente posterior ao retorno (355) de Libânio a Antioquia até o ano de sua morte, muitas cartas suas endereçadas a vários indivíduos de nome Eusébio e Florêncio²⁶, dentre os quais dois antioquenos: um Eusébio, aluno de Libânio, e um Florêncio, amigo tanto deste quanto daquele. Supõe-se que Florêncio tenha sido um político que abandonou a vida pública após cair em desgraça aos olhos do imperador Juliano. Situação não muito diferente da que se atribui a seu amigo Eusébio. Mas e quanto a Aristides Quintiliano?

Em carta (Ep. 591) datada de 357 e endereçada a Aristaneto, Libânio refere-se a certo antioqueno chamado Mariades ou Aristides, em cuja descrição bem se poderia enxergar o autor de um tratado como o *Da música*. Diz Libânio:

Conoscevo anche prima Mariade, o, come tu più giustamente lo chiami, Aristide. È un uomo eccellente sotto ogni punto di vista. Ovunque va, si porta dietro la sua povertà e chiunque la nota ne resta colpito. Grande è la nostra città, non solo, ma madre di veri uomini, retori, forse, giusti, senz'altro. E quando citi Aristide lo confermi.

Ep. 591 (506W), apud Zanoncelli, op.cit., p.92.

Infelizmente, eis a única menção a esse Aristides que nos foi legada por Libânio. Para associá-lo mais diretamente ao nosso Aristides Quintiliano, seria preciso especular, como faz Zanoncelli, que se aquele Aristides foi retórico e homem de escol, bem poderia ter recebido o epíteto, a título de *cognomen* honorífico, de Quintiliano. E se foi amigo de Eusébio e Florêncio, é bem provável que tenha partilhado da mesma sorte, o que lhe explicaria a miséria, por um lado, e, por outro, a espécie de morte civil que culmina no completo esquecimento, sorte não muito diferente da que têm padecido muitos homens notáveis, tanto no presente quanto no passado.

Dramática quanto possa parecer, a hipótese condiz com o fato de que Aristides Quintiliano não seja citado nominalmente (mas incidentalmente) senão na literatura

²⁶ “Di Libanio ci sono 33 lettere a vari Eusebio tra il 355 e il 393; in altre 51 lettere a diverse persone compare, sempre nello stesso periodo, questo nome. Ci sono anche 14 lettere a due Florencio tra il 356 e il 365, e due lettere, una a Spectato ed una a Daduchio, rispettivamente del 359-60 e del 364 in cui ricorre quest'altro nome. In Ammiano Marcellino si trovano menzionati sette Eusebio e cinque Florenzio.” (Zanoncelli, op. cit., p.91).

bizantina²⁷, e de que através dos bizantinos tenha chegado ao conhecimento também dos musicógrafos árabes²⁸.

1.2 Transmissão e recepção

O tratado de A. Q. chegou até nós sob a forma de 56 manuscritos, dos quais os mais antigos são datados dos séculos XII (Venetus Marcianus gr. app. cl. VI/10) e XIII (Vaticanus gr.192)²⁹. Dos três mais importantes tratados da antiguidade, o *Da música* de A. Q. é o único a que temos acesso integralmente, tal como seu autor o concebeu. Eis um feito e tanto, em se tratando de um texto cujo autor permaneceu desde sempre obscuro e cuja transmissão se deu pelo menos em três vias (latina, grega e árabe³⁰) e, frequentemente, sob o nome de terceiros.

Presume-me que os estudiosos da Idade Média latina tenham lido A. Q. através do livro IX das *Núpcias* de Marciano Capela, uma das mais populares e influentes obras do período. Esse conhecimento, contudo, terá sido bastante parcial, pois, como já tivemos ocasião de referir, Capela teria utilizado somente os caps. 5 a 19 do livro I do *Da música*.

Sabemos que o mundo bizantino conheceu A. Q. porque o tratado *Harmônica*, de Briênio, datado do séc. XIV, assim nos permite supor. G. H. Jonker³¹ elenca 43 paralelos diretos entre as duas obras, referentes majoritariamente ao livro I do *Da Música*, mas também (em proporção bem menor e não sem algumas incorreções, diz) ao livro II. O fato, porém, não terá afetado muito o alcance do texto de A.Q., pois o grande número de manuscritos de origem bizantina nos permite supor que A. Q. estivesse disponível na íntegra para os eruditos

²⁷ "Aristide Quintilien, avons-nous dit, n'est mentionné dans aucun texte antique. Son nom, plus on moins altéré, n'apparaît que dans la littérature byzantine. Albert Jahn l'a rencontré au cours d'un commentaire sur Hésiode *Opera et dies* par Jean le Protospathaire, qui mit à profit un passage du Περὶ μουσικῆς, livre III, p.129. Les Scholies anonymes sur Denys le Thrace visent un autre passage d'Aristide ὁ Κοιντυλιανὸς Ἀριστείδης ἐν τῷ περὶ μουσικῆς πρώτῳ (p.8 Mb). Une lettre anonyme écrite aussi au XIème siècle (peut-être par Michel Psellos), le nomme dans le manuscrit Καυτυλιανὸς Ἀριστείδης et le cite comme ayant traité de la métrique." (Ruelle, op. cit., p.318-319).

²⁸ Ibid., p.319; Mathiesen, 1999, p.609-610.

²⁹ Mathiesen, op.cit., p.524. R. P. Winnington-Ingram (*Aristidis Quintiliani libri tres*. Leipzig: B. G. Teubner, 1963, p.199-202) traz algumas reproduções fac-similares do Cod. Venetus Macianus app. cl. VI 10: ff.150r, 152r, 153r e 153v.

³⁰ Sobre os paralelos e afinidades entre A. Q. e demais tratadistas latinos, gregos e árabes, Mathiesen (1983, p.5) nos remete ao estudo introdutório de SCHÄPFKE, Rudolf. *Aristeides Quintilianus Von der Musik*. Berlin: M. Hesse, 1937.

³¹ *The Harmonics of Manuel Bryennius, edited with translation, notes, introduction and index of words*. Groningen: Wolters-Noordhoff, 1970, p.404, apud Mathiesen, 1983, p.5-6.

de Bizâncio³². Décadas antes do nascimento de Briênio, outro bizantino, Paquímero, publica a sua *Matemática*, dentre cujas fontes figura o cap. 9 do livro I do *Da música*. Significativamente menos conhecida que o tratado de Briênio, a obra de Paquímero parece ter tido pouca relevância na transmissão do conteúdo do *Da Música*, embora ajude a atestar a permanência do interesse pela obra de A. Q.

No Ocidente, a primeira versão latina completa do *Da música* surgiu apenas no fim do séc. XV. A tradução foi realizada por Johannes Franciscus Burana a pedido do músico e erudito Franchino Gaffurio (1451 – 1522), que esteve a serviço da família Sforza, em Milão, a partir de 1484, depois de ter vivido em Mântua e Verona. Uma cópia manuscrita dessa tradução latina ainda se encontra em Verona³³. Os trabalhos teóricos³⁴ de Gaffurio provavelmente contêm as primeiras menções nominais, diretas e explícitas a Aristides Quintiliano³⁵, que doravante não restará ignorado. Conrad Gesner (1515 – 1565), Francisco de Salinas (1513 – 1590), Girolamo Mei (1519 – 1594) e Vincenzo Galilei (c.1520 – 1591) estão entre os eruditos humanistas, músicos ou musicólogos do século XVI que certamente conheceram Aristides Quintiliano³⁶.

O passo definitivo para a consagração de Aristides Quintiliano como um dos mais importantes musicógrafos da Antiguidade, ao lado de Aristóxeno e Ptolomeu, foi dado em 1652, com a publicação, em dois volumes, da coletânea *Antiquae Musicae Auctores Septem*³⁷, por Marcus Meibomius. Em seu primeiro volume, a coletânea trazia as obras de Aristóxeno³⁸, Cleônides³⁹ (erradamente atribuída a Euclides), Nicômaco⁴⁰, Alípio⁴¹, Gaudêncio⁴² e

³² MATHIESEN, Thomas J. “Aristides Quintilianus and the Harmonics of Manuel Bryennius : a study in Byzantine music theory”. *Journal of Music Theory* 27, nº1, 1983, apud Mathiesen, op. cit., loc. cit.

³³ Biblioteca Capitolare, MS. CCXL (201) misc.

³⁴ *Theorica musice* (1492), *Practica musice* (1496) e *De harmonia musicorum instrumentorum opus* (1518). Para lista completa das citações por página, cf. Mathiesen, 1983, p.6.

³⁵ A presença desse e de outros textos musicais na Itália provavelmente se deu por via bizantina, após a Queda de Constantinopla em 1453, embora naquela altura, como atesta Mathiesen (1999, p.611-612), muitos desses textos já tivessem alcançado a Península Ibérica e parte da Europa pela mão de tratadistas e tradutores muçulmanos. O fato é que, após a chamada redescoberta bizantina (cujos expoentes são Planudes e Briênio) dessa tratadística musical antiga, foi na Itália “que, a partir do século XV, esses códices musicais bizantinos podiam ser encontrados. A biblioteca do convento de São Marcos em Florença, a Biblioteca Vaticana em Roma sob o papado de Nicolau V (1447-1455) e também a Marciana de Veneza, foram as primeiras bibliotecas públicas a conservar os antigos códices de música.” BROMBERG, Carla. *A música como ciência na obra quinhentista de Vincenzo Galilei*. 2009. 120f. Tese (Doutorado em História da Ciência) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

³⁶ Gesner incluiu Quintiliano em sua *Bibliotheca Universalis*. Girolamo Mei e Vincenzo Galilei também o citam em suas cartas. Para referências mais completas, cf. Mathiesen, 1983, p.7.

³⁷ Cf. nota 9. O segundo volume, que nos interessa mais diretamente, está disponível em: <http://www.bsb-muenchen-digital.de/web1021/bsb10216598/images/index.html?digID=bsb10216598&pimage=5&v=100&nav=0&l=de>. Acesso em: 01/12/2014.

³⁸ Aristoxeni *Harmonicorum Elementorum Libri III*.

³⁹ Euclidis *Introductio Harmonica*.

Báquio⁴³. Os tratados de Aristóxeno, Nicômaco e Alípio já tinham sido publicados anos antes por Johannes van Meurs⁴⁴, cuja edição, além de baseada numa única fonte manuscrita e de conter poucas notas, não oferecia uma tradução dos textos. A edição de Meibomius, que trazia o original grego e a tradução latina em colunas paralelas, naturalmente se impôs. Sua edição comentada e traduzida dos três livros do *Da música* (que ocupa o segundo volume da coletânea, ao lado do livro IX do *De Nuptiis* de Marciano Capela) permaneceu até o sec.XX como a referência padrão para o estudo da obra de Aristides Quintiliano.

Em 1682, um matemático de Oxford, John Wallis, publicou uma edição⁴⁵, acompanhada de tradução, do tratado de Ptolomeu. Essa edição foi novamente publicada em 1699, em versão revisada, tendo-lhe sido acrescentados o comentário de Porfírio ao tratado de Ptolomeu e a *Harmônica* de Briênio. “With these four publications (Mathiesen, 1983, p.2) began some three hundred years of intense and uninterrupted study of ancient Greek music theory. The treatises of Aristoxenus, Claudius Ptolemy and Aristides Quintilianus complemented one another and their ready availability facilitated critical study”.

O século XVIII, assim, pôde ler A. Q. sem maiores dificuldades. Mathiesen (op. cit., p.7-8) cita pelo menos onze⁴⁶ autores em cujos trabalhos Quintiliano é textualmente citado ou ao menos mencionado. O interesse, todavia, recaiu quase exclusivamente sobre o livro I. A única exceção apontada por Mathiesen é John Hawkins, que pareceu interessado também em alguns aspectos do livro II. Havia entre esses autores, acrescenta, a queixa mais ou menos generalizada a respeito da difícil compreensão do texto de A. Q. Não surpreende que o livro III, o mais desafiador nesse aspecto, tenha permanecido ignorado.

O século XIX confirmou a tendência já observada no século anterior, favorecendo os aspectos filológicos, históricos, musicais ou linguísticos do tratado de A. Q., em detrimento dos aspectos filosóficos, morais e simbólicos. Os trabalhos desse período mencionados por

⁴⁰ Nicomachi Geraseni, Pythagorici, Harmonices Manuale.

⁴¹ Alipii Introductio Musica.

⁴² Gaudentii, Philosophi, Introductio Harmonica.

⁴³ Bachii Senioris Introductio Artis Musicae.

⁴⁴ *Aristoxenus. Nichomachus. Alypius. Auctores musices antiquissimi, hactenus non editi.* Joannes Meursius nunc primus vulgavit, et notas addidit. Lugduni Batavorum : ex officina Ludovici Elzeviri, Typis Godefridi Basson, 1616.

⁴⁵ *Claudii Ptolomaei harmonicorum libri tres.* Ex Codd. MSS. Undecim, nunc primum Graece editus. Johannes Wallis (Oxonii, e Theatro Sheldoniano, 1682).

⁴⁶ Johann Kuhnau, J. J. Rousseau, Johann Mattheson, F. W. Marpug, Sir John Hawkins, G. B. Martini, Charles Burney, J. N. Forkel, Zaccaria Tevo, Vincenzo Manfredini e Francesco Galeazzi.

Mathiesen⁴⁷ versam majoritariamente sobre temas ligados ao livro I do *Da música*, com exceção do estudo⁴⁸ de A. J. H. Vincent e Th. H. Martin sobre o número nupcial de Platão.

Em 1882, Albert Jahn publica uma nova edição⁴⁹ crítica do *Da música*, edição que serviu de base para a tradução alemã de Rudolf Schäfke⁵⁰, surgida em 1937. A edição de Schäfke, além de ter sido a primeira versão de A. Q. para uma língua moderna, trazia ainda notas explicativas e um extenso estudo introdutório. A tradução propriamente dita, porém, parece não ter caído no gosto da crítica. Não poucos a consideraram ilegível sem a companhia do original grego.

No período compreendido entre a edição de Jahn e a tradução de Schäfke (e um pouco além), alguns estudiosos⁵¹ ousaram abordar certos aspectos até então menos frequentados da obra de A. Q. e mesmo da teoria musical grega em geral. Hermann Abert, por exemplo, publicou em 1899 um estudo⁵² sobre a doutrina do *éthos*. Em 1954, veio a lume o artigo de Festugière intitulado “L’âme et la musique d’après Aristide Quintilien”⁵³. Warren Anderson, doze anos depois, publicou o livro *Ethos and education in Greek music*⁵⁴. Naturalmente, o *Da música* continuou ensejando investigações de caráter biográfico, filológico, linguístico ou histórico. Assim, W. B. Stanford recorreu a A. Q. em seus estudos de fonologia histórica⁵⁵, e do mesmo modo procedeu W. Sidney Allen⁵⁶ com seu trabalho de reconstrução das prosódias latina e grega.

Um novo patamar na transmissão de A. Q. foi alcançado em 1963, com a publicação da edição⁵⁷ crítica de R. P. Winnington-Ingram, que inaugura um novo ciclo de estudos e traduções do *Da Música*. Publicada em 1983, a tradução inglesa de Thomas J.

⁴⁷ op. cit, p.8-9: “(...) in Germany, Friedrich Bellerma’s study of the notational diagrams, August Rossbach and Rudolf Westphal’s study of rhythm and meter, K. J. Caesar’s study of the same subject, and Hermann Deiters’ examination of the relationship of Martianus Capella and Aristides Quintilianus; and in France, the biographical study of F. J. Fétis (...), the consideration of the significance of Aristides Quintilianus’ treatise by Henri Weil, the history of ancient Greek music theory by F. A. Gevaert, the survey of ancient music by F. L. Perne, and the studies of the treatise’s text, biographical problems, and the theory of solmisation by Charles-Emile Ruelle.

⁴⁸ *Passage du traité de la musique d’Aristide Quintilien relatif au nombre nuptial de Platon*. Rome : Impr. des sciences mathématiques et physiques, 1865.

⁴⁹ JAHN, Albert, ed. *Aristidis Quintiliani De musica libri III*. Berlin: Calvarius, 1882.

⁵⁰ SCHÄFKE, Rudolf. Trans. and comm. *Aristeides Quintilianus : Von der Musik*. Berlin : M. Hesse, 1937.

⁵¹ Lista completa, com referências detalhadas, em Mathiesen, 1983, pp.9-10.

⁵² *Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik*. Leipzig : Breitkopf und Härtel, 1899.

⁵³ *Transactions of the American Philological Association* 85 (1954), pp .55-78.

⁵⁴ Cambridge: Harvard University Press, 1966.

⁵⁵ *The sound of Greek: studies in the Greek theory and practice of euphony*. Sather Classical Lectures, 38. Berkeley : University of California Press, 1967.

⁵⁶ *Accent and Rhythm: prosodic features of Latin and Greek : a study in theory and reconstruction*. Cambridge Studies in Linguistics, 12. Cambridge : Cambridge University Press, 1967.

⁵⁷ *Aristidis Quintiliani De Musica libri tres*. Lipsiae: Teubner, 1963.

Mathiesen⁵⁸ foi a primeira a se realizar com base na edição crítica de Winnington-Ingram. O estudo introdutório, os comentários e as notas que acompanham esse trabalho são o que há de mais completo a respeito de A. Q., e o valor desse aparato crítico pode ser atestado em cada nota de rodapé desta dissertação. Já quanto à tradução de Mathiesen, que Barker considerou “quite unreliable”⁵⁹, pode-se dizer não esteja imune às vicissitudes do pioneirismo. Andrew Barker, por sua vez, publicou uma segunda tradução (op.cit., pp. 395-535) inglesa do *Da Música* em 1989, com estudo introdutório bastante sumário, mas acompanhada de notas que procuram suprir as deficiências por ele apontadas na edição de Mathiesen.

Em 1996 surge a tradução para o espanhol, de Luis Colomer e Begoña Gil⁶⁰, igualmente dotada de notas, úteis e generosas, e antecedida de breve introdução. Quatro anos antes de sua morte, que ocorreu em 2003, François Duysinx publicou uma tradução de A. Q. para o francês⁶¹. Essa mais recente tradução moderna de A. Q. inova pela introdução de títulos e subtítulos nos capítulos, o que sem dúvida facilita a consulta, e pela divisão temática dos capítulos um pouco diferente das divisões propostas anteriormente pelos tradutores. É desses aspectos estruturais que passamos a tratar agora.

1.3 Estrutura, conteúdo e objetivo

“Eis qual deve ser a composição nos discursos demonstrativos”, diz Aristóteles⁶²: “começa-se por exprimir logo de entrada o que se pretende dizer e apresenta-se o plano”. E a seguir acrescenta: “Todos os oradores conformaram-se com essa regra”.

Também Quintiliano procedeu conforme a regra. Como foi dito, o *Da música* tem início com um preâmbulo, endereçado aos amigos Eusébio e Florêncio, no qual o autor declara, antes do mais, sua admiração pelo esforço dos antigos na aquisição e transmissão de conhecimento. Seu esforço, conclui-se, integra essa mesma tradição: é uma colaboração com o esforço dos antigos, cuja concepção da *μουσική* (ora relegada ao campo das trivialidades) deseja resgatar, para benefício de seus contemporâneos.

Mas por que a música? Que tem ela, enfim, de tão especial? Toda ciência ou arte, explica, tem o seu domínio específico e sua contribuição própria. Só a música, porém, possui o princípio estruturante de todo o mundo sensível, nele incluídas as artes, a alma humana e a

⁵⁸ *On Music in three books*. New Haven and Lodon: Yale University Press, 1983.

⁵⁹ BARKER, A. *Greek musical writings, Vol. II: harmonic and acoustic theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989, p.399.

⁶⁰ *Sobre la música*. Madrid: Editorial Gredos, 1996.

⁶¹ *La musique*. Liège: Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, 1999.

⁶² *Arte Retórica*, III, 14. Trad. de Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1969, p.248.

alma do universo. A *μουσική* não é apenas a ordenação, para fins estéticos, de determinado fenômeno sensível. Ela é ordenação e beleza por excelência, sem epítetos restritivos, e portanto diz respeito a tudo quanto, por existir, manifeste uma natureza ou ordem, um cosmo.

Ao iniciar com esse breve mas grandioso perfil do objeto sobre o qual pretende refletir, Quintiliano, além de assumir um compromisso demonstrativo, antecipa a estrutura mesma da reflexão, que espelha a de seu objeto. A música como arte, prática pedagógica e ciência cosmológica. Ou ainda: a percepção sensível como um aspecto do todo anímico; a unidade da alma como expressão da ordem cósmica; a unidade do mundo como princípio imanente que integra todas as coisas pela participação na unidade do ser. São esses os três patamares que A. Q. pretende escalar, sucessivamente, ao longo do texto. Itinerário e destino, no entanto, são esclarecidos antes mesmo do primeiro passo, a fim de que sejam recordados sempre que a atenção ao detalhe ameaçar a compreensão do conjunto, e sobretudo para que sejam aprofundados pelo paulatino acréscimo de novas camadas⁶³.

E o preâmbulo segue pelo cap.2, no qual Quintiliano detalha a motivação imediata que o leva a escrever: a indiferença e o desprezo de seu tempo pela música. A sobreposição de acepções não nos permite quantificar em que medida esse desprestígio se aplica igualmente a tudo quanto Quintiliano reúne sob o termo *μουσική*. É sem dúvida uma pista valiosa o fato de que inicie estabelecendo o prazer como elemento intrínseco⁶⁴ à música, esclarecendo em seguida tratar-se de um prazer de natureza intelectual, para o qual poucos estão aptos ou dispostos. Outra pista é dada no final do capítulo, quando Quintiliano se queixa daqueles que não atentaram senão para o aspecto técnico da música, nada dizendo a respeito dos princípios mais importantes. Disso resultou que a música, até o momento, jamais foi exposta em sua inteireza, mas sempre segundo interesses específicos e enfoques parciais. Quintiliano declara-se o primeiro a ousar corrigir essa lacuna.

No cap.3, a prece por meio da qual Quintiliano invoca o auxílio do Uno – a que chama também Ideia, Unidade, Razão e, por fim, Razão Unitária (*λόγον ἐνιαῖον*) – encerra o preâmbulo. Decidido a fazer com que uma multiplicidade de enfoques (frequentemente conflitantes – ainda que, de seu ponto de vista, apenas superficialmente) convirja no sentido de uma visão intelectual unitária, Quintiliano reconhece que seu intento depende inteira e

⁶³ “The proem is recalled in two ways: first through the specific demonstration of each of the contentions introduced; and second, through gradual illumination of its terminology in the careful repetition of key words of phrases (for instance, “benefit”, “proper”, “judgement”, “harmonia”, “gradually revealing”, “ascent”, “Demiurge”, “one”, etc.) throughout the treatise.” (Mathiesen, 1983, p.16)

⁶⁴ No cap.6 do livro II, Quintiliano esclarece que o prazer proporcionado pela música, embora não seja seu aspecto essencial, nem por isso é condenável.

objetivamente da unidade do real, do qual a unidade do intelecto, no mais, é somente uma participação ou aspecto.

O cap. 4 introduz as primeiras definições de trabalho: as noções de música e de *mélōs* perfeito (μέλος τέλειον). E aqui começam as divergências entre os tradutores. Barker (op. cit., p.402), acatando uma sugestão de Winnington-Ingram⁶⁵, traduz o conceito de música proposto por Quintiliano como “knowledge of what is appropriate in sounds and in the movements of bodies”. Mathiesen (1983, p.75) descarta essa inserção por desnecessária, enquanto Colomer e Gil (op.cit., p.42) argumentam que a definição “conocimiento de lo conveniente en cuerpos y movimientos”, sendo de fato mais generalizante (ao contrário da definição de Winnington-Ingram) que as definições parciais apresentadas por Quintiliano um pouco antes, resulta por isso mais fiel ao alcance que Quintiliano pretende dar ao fenômeno musical, evidenciando o contraste entre a abordagem de A. Q. e a de seus predecessores.

A observação de Colomer e Gil parece convincente, tanto mais que, logo adiante, Quintiliano excluiu da definição até mesmo os termos “corpos e movimentos”, como se a menção inicial à extensão e ao movimento (além de uma implícita negação do paradoxo de Zenão) tivesse o propósito de circunscrever, mediante essas duas categorias, todo o cosmo físico. A nova definição faz da música “a arte do conveniente” (τὸ δὲ τοῦ πρέποντος εἶναι τέχνην), entendida essa conveniência como uma ordenação, ou “comunicação de ordem” (πρέπον γάρ ἐστι [...] ἢ [...] κόσμον μετάδοσις).

Já o *mélōs* perfeito, diz, é aquele no qual estão simultaneamente presentes a melodia, o ritmo e a dicção. Eis aí, resumidamente, todo o restante do Livro I, que passará a tratar, sucessivamente, da teoria harmônica, da teoria rítmica e da métrica.

Doravante, para que se possa compreender a estratégia expositiva de A. Q., neste como nos demais livros, é preciso partir dos ramos do conhecimento musical descritos por ele no cap.5, que efetivamente encerra a parte introdutória do tratado.

A música divide-se inicialmente em teórica e prática. A música teórica, por sua vez, ramifica-se em *técnica* (que corresponde à teoria musical *stricto sensu*) e *física* (φυσικὸν, também traduzida como “natural” ou “da natureza”), que trata dos princípios causais últimos que fundamentam a eficácia da técnica. Atente-se para o fato de que esses dois ramos da música teórica correspondem não exatamente a dois domínios de uma mesma ciência musical,

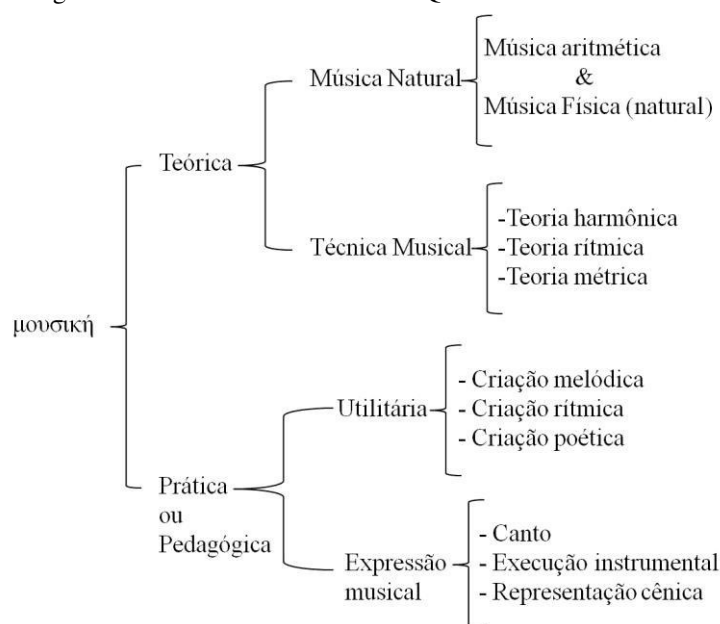
⁶⁵ Trata-se de uma inserção (assinalada entre parênteses) na seguinte frase: “γνώσις τοῦ πρέποντος ἐν [φωναῖς τε καὶ] σωματικαῖς κινήσεσιν”.

entendida univocamente, mas a duas acepções distintas de *μουσική*: de um lado, uma disciplina artística; de outro, uma cosmologia simbólica.

A música física ou da natureza também se divide em dois ramos: música aritmética e música física. O fato de que a espécie seja homônima do gênero indica que é somente do ponto de vista classificatório que estamos diante de uma divisão parcial da música. A vertente física da música natural corresponde de fato à abordagem mais generalizante da música: a música cosmológica por excelência, em vista da qual a música aritmética desempenha um papel instrumental.

Quanto à música técnica, suas subdivisões são as mesmas do *melos* perfeito, já anteriormente mencionadas: harmonia, rítmica e métrica. Já a música prática divide-se em criação musical (cujas subdivisões igualmente repetem as do *melos* perfeito) e execução musical, que pode ser vocal (o canto), instrumental e cênica (teatral). Resumida num quadro, a classificação de Quintiliano seria a seguinte:

Figura 1- Divisões da música em A. Q.



O livro I do tratado *Da música* aborda os três elementos relativos a essa disciplina artística. Nos caps.6-12, Quintiliano expõem a teoria harmônica, cujo conteúdo corresponde ao essencial daquilo que se entende por teoria musical grega. Fundamental tanto no sentido de elementar quanto no de imprescindível, esse tópico será periodicamente retomado ao longo

dos livros II e III. A teoria rítmica será o assunto dos caps.13-19⁶⁶. Nos últimos dez capítulos (20 a 29), Quintiliano tratará da teoria métrica⁶⁷.

O livro II é inteiramente dedicado à música prática, que diz respeito à terapia das paixões da alma e à correção e formação do *éthos* por meio da música. Aqui, A. Q. retoma as afirmações (acerca dos amplos benefícios e aplicações da música) feitas no preâmbulo e passa a fundamentá-las com base numa teoria da alma, a qual, diz ele, é responsável por dotar de certo ritmo e de ordem (*ῥυθμοῦ τινοῦ καὶ τάξεως*) as coisas deste mundo (*τῶν ἐνθαδὶ*). Mas, para que possa ser isso, é preciso que não seja apenas isso. Eis por que a alma, continua Quintiliano, não possui uma natureza ou potência única (*οὐδὲ τῶν μονήρη τινὰ φύσιν ἢ δύναμιν ἔχοντων*), mas certa natureza dupla (*διπλῆς τινοῦ φύσεως*). A duplicidade da alma consiste em ter sido dotada, pelo administrador de todas as coisas (*ὁ τὸ σὺπαν διοικῶν*), de uma substância divina, na qual habita a razão (*λόγος*), e de uma substância mundana, ou irracional (*ἄλογος*), na qual habita o desejo (*ἐπιθυμία*).

Por sua vez, a porção desejante (ou irracional) da alma possui igualmente as suas partes. A. Q. as denomina desejante (*ἐπιθυμητική*), a qual tende ao relaxamento (ou relaxação, indulgência) excessivo, e impulsiva (*θυμική*), que tende a uma tensão igualmente desmedida. Ora, a música, diz Quintiliano no início do cap.3 do livro II, está para a alma irracional assim como a filosofia está para a alma racional. Desse modo, ao submeter-se à música, a alma irracional submete-se igualmente à razão, pois a música é, no fundo, razão transformada em matéria sensível, tal como a alma mesma.

Eis as linhas iniciais da teoria da alma de Aristides Quintiliano, de que voltaremos a tratar adiante mais detalhadamente. Desde logo, todavia, é possível notar a influência de Aristóteles⁶⁸ e Platão⁶⁹. Deste, A. Q. citará (no cap.6) a *República*, no intuito de corrigir o que reputa errôneo em seus comentadores. O arcabouço conceitual de todo o livro II, segundo Mathiesen (1983), é caracteristicamente neoplatônico, com empréstimos tomados a Plotino e Porfírio e, talvez, também a Jâmblico. Platão (sobretudo *Fedro*, *Timeu*, *República*, *Banquete*, e *Leis*) e Aristóteles (*Política*, *Ética a Nicômaco* e *Da alma*) são presenças marcantes nessa e em outras partes do livro II, ao lado de Teofrasto, Heráclito, Galeno, Plutarco e Dionísio de Halicarnasso.

⁶⁶ É no final da exposição acerca da teoria rítmica que Quintiliano menciona pela primeira vez as noções de masculino e feminino, seguidamente retomadas e aprofundadas nos capítulos II e III.

⁶⁷ A esse respeito, diz Duysinx (op. cit., p.8) que Quintiliano “est le seul (...) à différencier nettement métrique et rythmique, cette dernière faisant intervenir des longues de diverses durées ou des silences pour combler chacun des deux temps, égaux ou non, sur lesquels s'exécute toute musique antique”.

⁶⁸ A dupla divisão da alma irracional é exposta na *Ética a Nicômaco*, I, 13.

⁶⁹ A noção da alma como comandante do corpo aparece no *Timeu*, 34C.

O cap. 14 do livro II tem despertado interesse como possível registro das doutrinas ético-musicais do pitagórico Dámon, professor de Péricles e Sócrates, ostracizado entre 450-440 a.C e citado por Platão na *República* (400b e 424c) e em *Laques* (197d). A questão damoniana ainda é objeto de disputa⁷⁰ e, a despeito de qual seja a convicção de cada estudioso, o fato é que as teorias ético-musicais expostas por A. Q. têm papel central no *Da música*, pois é no microsmo da alma humana – ela própria “uma harmonia, e uma harmonia de números” – que se dá a articulação paidêutica entre experiência do belo, excelência moral e verdade cosmológica. Se o livro I apresenta os rudimentos da arte, cuja eficácia na produção do bem o livro II se esforça por demonstrar, será no livro III que o bem e o belo serão reabsorvidos na ordem total da alma do universo. Sendo o livro III o objeto desta dissertação, dele trataremos mais detidamente a seguir, explicitando as razões das escolhas feitas neste trabalho.

1.4 Uma proposta de tradução

O livro III aborda os dois ramos da Música Natural: a Música Aritmética e a Música Física. A Música Aritmética trata do número e das relações numéricas subjacentes a toda realidade manifesta e, mais particularmente, à experiência sensível da música. Uma vez que tais relações matemáticas tenham sido devidamente demonstradas e justificadas no âmbito específico da música audível, torna-se então possível alçá-las à condição de paradigma harmônico universal – objeto da Música Física.

É claro que essa escalada paradigmática retroaje sobre o fenômeno musical *stricto sensu*, demonstrando sua conformidade (ou homologia, isomorfismo) com a estrutura do cosmo total, validando, ao mesmo tempo, tanto os fundamentos da arte musical quanto as premissas que afirmam e orientam seu emprego ético-paidêutico. É com esse retorno, esse *nóstos* da mente ao ponto inicial que a reflexão se encerra. É finda a primeira navegação.

Os tradutores modernos não estão de acordo quanto ao modo como as duas etapas do raciocínio se distribuem ao longo do livro III. Mathiesen propõe que a exposição referente à Música Aritmética corresponde aos capítulos 1 a 8, restando aos demais (9-27) tratar da

⁷⁰ “The principal proponents of Book II as a source for Damonian theories are Deiters (*De Aristidis Quintiliani doctrinae harmonicae fontibus*. Programm Düren. Bonn, 1870) and Hermann Koller (*Die Mimesis in der Antike*. Bern: Francke, 1954); Schäfer (*AQ von der Musik*, pp. 104-41) also supports the premise, but more cautiously. Effective refutation is offered by Gerald F. Else (*Imitation in the Fifth Century*. *Classical Philology* 53, 1958, pp.73-90) and Carnes Lord (*On Damon and music education*. *Hermes* 106, 1978, pp.32-43). See also François Lassere (*La postérité de l'éthique damonienne*, in: *Plutarque de la musique*. *Bibliotheca helvetica romana*. Olten & Lausanne: URS Graf-Verlag, 1954, pp.80-87). A useful summary of the Damonian question may be found in Anderson, *Ethos and education in greek music*, 1966, pp.74-81.” (Mathiesen, 1983, pp.27-28).

Música Física. Já Barker considera que os assuntos relativos à Música Aritmética encerram-se no cap.6, embora o tema da Música Física só tenha início efetivo a partir do cap.9. Os capítulos 7 e 8, diz, seriam uma espécie de transição entre os dois assuntos. Colomer e Gil situam no cap.5 o final da primeira parte do livro III, com a segunda parte iniciando-se já no cap.6. Duysinx adota subtítulos ao longo de obra, como também no livro III, mas segue essencialmente o mesmo esquema proposto por Mathiesen.

Tais divergências são aqui relevantes pelo seguinte motivo. De início, esta tradução deveria ocupar-se unicamente da Música Física, escolha que partiu da compreensão de que, pela natureza mesma do seu enfoque, a Música Física é a única porção do tratado capaz de fornecer uma visão suficiente do conjunto teórico da obra bem como de seu verdadeiro escopo. Toda a exposição anterior, desde as considerações técnicas e éticas dos livros I e II às demonstrações aritméticas da primeira parte do livro III, está contida (e referida, explícita e implicitamente) nessa segunda porção do livro III, que, precisamente por versar sobre a *μουσική* em sua acepção mais ampla, funciona como um microcosmo da obra inteira.

Tiveram peso nessa decisão ainda outros dois fatores. Primeiro, meu interesse predominante pelo aspecto filosófico da obra, cujo valor me parece indubitável, apesar de sepultado sob inevitáveis e sucessivas camadas de estranhamento. Levar a cabo essa arqueologia ou mineração era o que me animava. Assim, achei por bem seguir o atalho da linha reta e atacar diretamente as ideias e a visão de mundo que, conferindo forma e recheio ao tratado de Quintiliano, tinham sua culminância expositiva – seu ponto de máxima luminosidade – na segunda parte do livro III.

Para mim, o *Da música* foi sempre uma obra filosófica, mas uma reflexão filosófica não é jamais uma reflexão filosófica até que seja acolhida como tal. Isso não acontece em outros domínios do conhecimento humano. Verdadeiro ou falso, um relato histórico é sempre um relato histórico, e um teste experimental é sempre um teste experimental, seja ele exitoso ou falhado. Só a visão da inteligência requer, para sua transmissão, outra inteligência igualmente disposta ao ato e receptiva ao objeto. Em época de empirismo criptonominalista, isso pode parecer um inconveniente. Mas a verdade é que nenhuma posse é tão segura e completa quanto a posse do objeto pela inteligência, que se torna, aquele, uma propriedade desta, que nele, por sua vez, se transforma (como o amador na coisa amada), pois ela é tudo quanto sabe.

A rigor, uma ideia não pode ser transmitida, apenas inteligida. Mas uma vez inteligida, ela se torna um aspecto do intelecto e um dado do real. Isso explica por que a

compreensão de obras como *Da música* não se encerra no catálogo das fontes. Ruelle (op. cit., p.317) chamou a atenção para esse ponto, ao defender o *Da música* contra a acusação que o reduzia a um “amontoado” (*ramassis*) eclético e apontar, na obra de Quintiliano, a marca de um compromisso pessoal com as ideias expostas. É esse compromisso, mais do que a originalidade das ideias, que faz do *Da música*

l'oeuvre d'un théoricien doublé d'un philosophe, pour lequel la musique, exposée sans parti pris d'après les données traditionnelles, est un facteur important de l'éducation et de la bonne conduite de la vie. Tel me paraît être le caractère essentiel du livre d'Aristide. **Il est donc oiseux, selon moi, de rechercher à quels auteurs il a emprunté des assertions qui avaient cours de son temps** et dont il s'est fait l'interprète. Il en est tout autrement du dialogue sur la musique attribué à Plutarque. La qualification de compilation conviendrait d'autant mieux à ce dialogue que des pages entières sont notoirement des extraits textuels d'Héraclite du Pont, d'Aristoxène et d'autres sources inconnues. En tous cas, que l'auteur se soit inspiré de ses devanciers, principalement de Platon, c'est incontestable, mais, en maint passage de son livre, on croit sentir que **la pensée part d'une conviction personnelle**. (grifo nosso)

Apesar das observações pertinentes, o juízo de Ruelle resulta um tanto negativo, talvez até preconceituoso. Se reconhece, por um lado, que o livro III do *Da música* permanece à espera de um Porfírio ou Jâmblico que o possa comentar e afinal esclarecer (p.323), também não deixa de registrar seu espanto perante o caráter *bizarre de ces théories*⁷¹. Feitas as contas, diz, resta ao *Da música* certo interesse histórico, ou quiçá, e não sem ironia, a virtude poética de fazer sonhar.

O artigo de Ruelle, escrito no início do séc. XX, sem dúvida conserva muito de certa postura corrente no século anterior. Postura que é ainda a nossa, modernos ou pós-modernos, sempre que nos voltamos para a Antiguidade investidos seja de uma reverência protocolar, seja de condescendência arrogante.

Essa apreciação, ou depreciação, explica bem por que o livro III permaneceu pouco estudado, e sobretudo por que não teve uma acolhida à altura do esforço reflexivo a que convida. Enquanto um Jâmblico ou Porfírio não nos socorrem, tratemos por ora de aplinar-lhes o caminho.

⁷¹ Ruelle refere-se (p.322) aqui particularmente às noções de masculino e feminino, categorias verdadeiramente centrais em A. Q: “Libre aux critiques de railler ses théories sur le caractère masculin ou féminin des lettres, nottamment des voyelles qui servent à la solmisation; malgré le côté faible et la nature sigulière, bizarre même, de ces théories, appliquées à beaucoup d'autres éléments, par exemples aux astres, comme chez Ptolomé d'ailleurs (...) Au troisième et dernier livre, l'auteur, aristoxénien jusque là en matière musicale, devient un disciple de Pythagore ; il joue, j'allais dire il jongle avec les nombres rapportés aux sons et aux intervalles, au monde moral, à l'univers cosmique (...)”.

Desse modo, e no intuito de nada omitir de essencial, adotamos aqui, por ser a mais abrangente, a divisão proposta por Colomer e Gil, que delimita o tema da Música Física aos capítulos de 6 a 27. Este trabalho, porém, não está restrito a esses limites, já que os capítulos iniciais do livro III estão igualmente contemplados na tradução e nos comentários, de forma a favorecer uma visão mais completa do livro III.

Os livros I e II, naquilo que tenham de essencial à compreensão do livro III, estão resumidos no capítulo a seguir. Essa medida, dadas as frequentes remissões do livro III a conteúdos dos livros anteriores, nos permite reduzir o número de notas explicativas, deixando para os comentários o trabalho de reflexão mais detida e aprofundada acerca do texto.

2 Aspectos essenciais dos livros I e II

2.1 Teoria harmônica

Quintiliano inicia a exposição da teoria harmônica pela lista das vinte e oito potências (*dynameis*) dos sons musicais (*phthongoi*, que designam as notas ou graus da escala no Sistema Perfeito Imutável, considerados os três gêneros melódicos admitidos pelos gregos: os gêneros diatônico, cromático e enarmônico).

Esse ponto de partida é na verdade um ponto de chegada que subentende séculos de desenvolvimento teórico e prático. Ao fim deste capítulo, teremos ocasião de constatar como o sistema de que fala Quintiliano, fruto da elaboração teórica da escola aristoxênica, registra e condensa, ao menos em parte, as etapas desse processo de formação do pensamento musical grego. Por ora, se quisermos seguir com proveito a exposição de A. Q., será preciso recuar até o elemento estrutural mínimo desse sistema de vinte e oito potências sonoras. Refiro-me ao primeiro e mais elementar sistema consonante, e por isso fundamento da teoria musical grega: o tetracorde.

Em I, 8, Quintiliano define sistema (*systema*) como qualquer sequência que compreenda mais de dois intervalos. Para os gregos, havia apenas três sistemas consonantes: o tetracorde, cujas notas extremas estavam separadas por um intervalo de dois tons e meio (ou intervalo de quarta, *dia tessarón*); o pentacorde, que compreendia um intervalo de quinta (*dia pente*); e o octacorde, que abrangia um intervalo de oitava (*dia pason*, também chamado *harmonía*). De início, as melodias gregas mantinham-se dentro do limite da oitava, de modo

que os sistemas elencados acima correspondiam perfeitamente às necessidades do instrumento nacional, a lira, cujos tipos mais comuns eram a lira tetracorde e a heptacorde, esta última formada pela junção de dois tetracordes. Liras de três e cinco cordas também existiam, mas eram menos comuns. Liras com mais sete cordas surgiram apenas a partir do século V a. C., fato que não está de forma alguma alheio ao desenvolvimento dos vários sistemas que veremos a seguir.

2.1.1 Gêneros e nuances

Observando-se uma lira em disposição tetracordal, teríamos que as duas cordas que ocupam cada uma das extremidades estão separadas por um intervalo obrigatório de quarta justa, sendo portanto fixas. O mesmo não se aplica às cordas intermediárias que, sendo móveis, admitiam intervalos distintos. A natureza dos intervalos empregados determinava o gênero (*genos*) do tetracorde. O gênero diatônico (*diatonos*) admitia intervalos de tom e semitom, distribuídos na seguinte ordem (da corda mais grave para a mais aguda): T\2 – T – T. O gênero cromático (*chroma*) possuía intervalos de terça menor e semitom, na sequência T\2 – T\2 – T + T\2. E, por fim, o gênero enarmônico (*harmonia*) continha intervalos de terça maior e um quarto de tom, distribuídos na ordem T\4 – T\4 – 2T. Nos gêneros cromático e enarmônico, vê-se que a soma dos dois intervalos menores é ainda inferior ao intervalo maior. Esse microintervalos, independente de qual fosse o seu valor, recebiam o nome genérico de diese (*diesis*). Já no tratado de A. Q., o termo diese refere-se sobretudo à diese enarmônica (T\4), que nisso segue a convenção adotada pela escola aristoxênica.

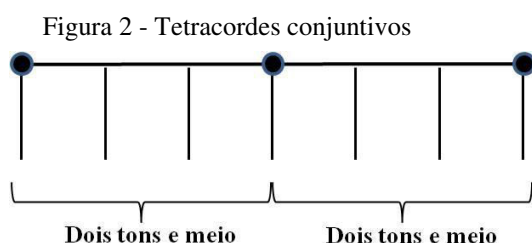
Dos três gêneros conhecidos, o diatônico é o mais antigo e o mais natural, daí o fato de ter sido o único a sobreviver e chegar até nós. A configuração particularmente adaptada aos instrumentos de corda denuncia sua origem. Todavia, o gênero diatônico padeceu certo descrédito durante o século V a.C., particularmente no âmbito da música profissional, no qual era tido por inferior e rudimentar. Os músicos de então favoreciam o gênero enarmônico, de origem aulética. Num instrumento de sopro como o aulo, o semitom posto entre as duas notas mais graves podia ser dividido em dois intervalos razoavelmente iguais mediante a obstrução parcial de um dos furos. Sutilezas microtonais à parte, a verdade é que o gênero enarmônico jamais deixou de ter seus adversários, caindo em rápido e profundo descrédito já a partir do século IV a.C., quando então foi substituído pelo gênero cromático, presente já desde o século VI e cuja origem, tal como no caso do diatônico, remonta igualmente à prática dos instrumentos de corda. O cromático foi mais comumente

utilizado para acrescentar variações ao gênero diatônico, sendo relativamente raro seu emprego em estado puro.

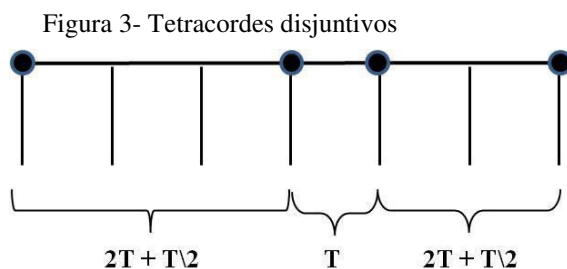
Exceção feita ao enarmônico, os gêneros admitiam ainda variações internas ou nuances (*chroai*). O gênero diatônico possuía duas espécies: o diatônico tenso (*syntonon*), já referido acima, e o diatônico brando ou relaxado (*malakon*), formado por intervalos de semitom ($T/2$), de três dieses enarmônicas ($3/4$ de tom) e, por fim, de cinco dieses ($T + T/4$). O gênero cromático era dito tenso (*toniaion*) quando composto por intervalos de semitom, semitom e um tom e meio ($T + T/2$). O cromático brando compreendia dois intervalos de um terço de tom ($T/3$) e um intervalo de 1 tom + $5/6$ de tom. Já o cromático sesquiáltero (*hemiolon*) era assim denominado por possuir dois intervalos formados cada qual por uma diese sesquiáltera da diese enarmônica ($D + D/2$, isto é, uma diese enarmônica e meia, ou ainda $3/8$ de tom) e um intervalo formado por sete dieses enarmônicas (ou 1 tom + $3/4$ de tom).

2.1.2 Sistemas

Estivesse em qual fosse o gênero ou configuração, o tetracorde podia formar ainda sistemas mais extensos, mediante o acréscimo de outros tetracordes, unidos ora por conjunção, ora por disjunção. No procedimento por conjunção – que se observa, por exemplo, na lira eólica –, dois tetracordes estavam unidos por uma nota comum. Uma lira heptacorde cujos tetracordes estivessem unidos por conjunção assumiria a seguinte feição.

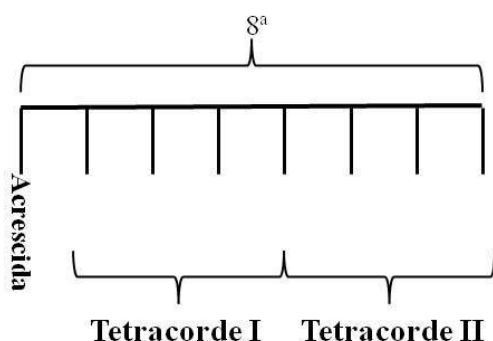


No caso de tetracordes unidos por disjunção (procedimento adotado pelas cidades dóricas), era preciso eliminar uma nota em um dos tetracordes, de modo a adaptar a configuração à lira de sete cordas.



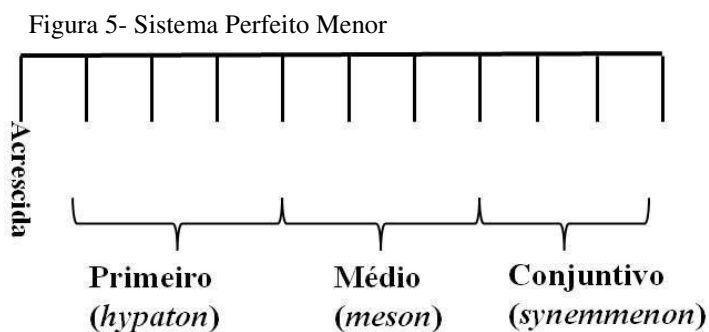
Cada configuração tinha suas vantagens e desvantagens. O procedimento disjuntivo, por exemplo, tinha a vantagem de abranger a consonância de oitava, intervalo que dois tetracordes unidos por conjunção não chegavam a alcançar. Já o procedimento conjuntivo, ao contrário da união por disjunção, resultava sempre em dois tetracordes completos. Essa dificuldade, diz Reinach (2011, p. 39), levaria ao acréscimo de mais notas à lira. Todavia, no período em que escreve Quintiliano, e na verdade pelo menos desde os desenvolvimentos da escola aristoxênica, a reflexão teórica havia já abandonado essa estrita dependência com respeito à prática instrumental. No caso das 28 notas elencadas por Quintiliano, não dá dúvida de que estão presentes (bem no centro, veremos, do sistema apresentado por A. Q.) os dois procedimentos segundo os quais a lira heptacorde podia ser estruturada. Mas a estruturação dos sistemas pode perfeitamente dispensar essa referência. Assim, quando a dois tetracordes unidos por conjunção era acrescida uma nota mais grave (chamada então de “nota acrescida”), formando com isso uma oitava como a nota mais aguda do segundo tetracorde, tinha-se um primeiro Sistema Perfeito (*systema teleion*), perfeito precisamente por abranger os três intervalos consonantes.

Figura 4- Sistema perfeito de oitava

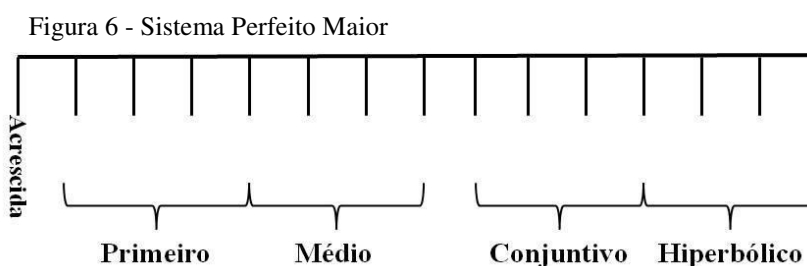


Três tetracordes conjuntos e uma nota acrescida compõem o Sistema Perfeito Menor (*systema teleion elatton*), no qual cada tetracorde recebia um nome correspondente à sua posição no sistema. O tetracorde mais grave era chamado de *hypaton*, isto é, “das

primeiras”. O segundo era o tetracorde médio (*meson*, ou “das médias”), e o terceiro, o tetracorde conjunto ou conjuntivo (*synemmenon*). Embora o sistema inteiro estivesse formado por conjunção, só o tetracorde conjuntivo recebia esse nome. A razão disso reside no fato de que o conjunto formado pelos tetracordes médio e conjuntivo remeta à configuração da lira heptacorde de tipo eólico.



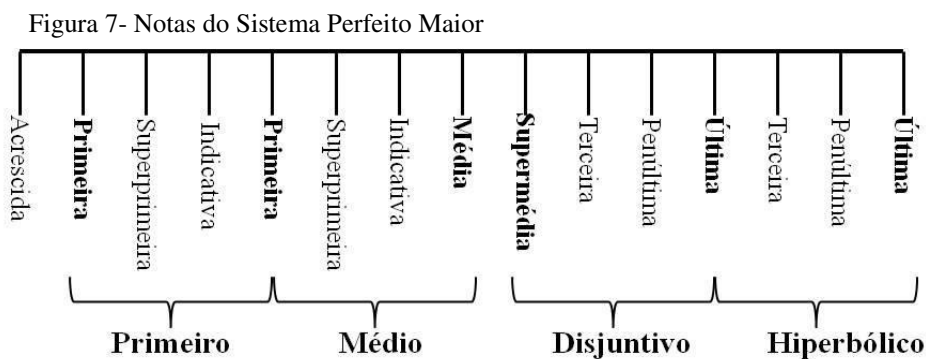
Quando ao primeiro par de tetracordes do Sistema Perfeito Menor era acrescentado outro par de tetracordes conjuntos – par este, porém, separado do primeiro por um tom disjuntivo –, tinha-se então o Sistema Perfeito Maior (*systema teleion meizon*). Esses dois pares de tetracordes compunham um sistema de dupla oitava, e os dois tetracordes do segundo par eram denominados, respectivamente, disjuntivo (*diezeugmenon*, ou “das notas disjuntas”) e hiperbólico (*hyperbolaion*, “das notas agudas”).



Não somente os tetracordes, mas também as notas (ou potências, como diz Quintiliano) eram denominadas com base em sua posição. A nota correspondente à oitava aguda da nota acrescida era chamada de *mese* (média), por estar situada no meio do sistema de dupla oitava. As notas situadas à esquerda (ou acima, se levarmos em conta a disposição das cordas na lira) da *mese* recebiam dois nomes: um primeiro nome, que indicava a posição ocupada no respectivo tetracorde, além de um segundo, que especificava o tetracorde a que a nota pertencia. Assim, a primeira nota do primeiro tetracorde era chamada de primeira das

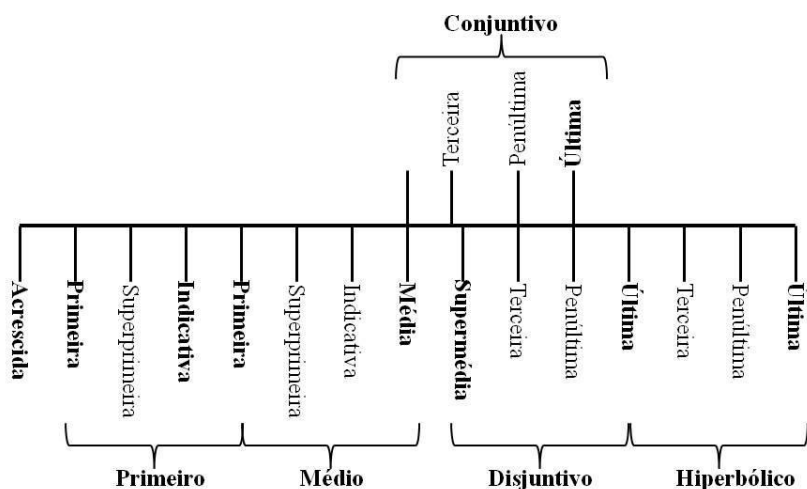
primeiras (*hypate hypaton*), e a segunda, superprimeira das primeiras (*parhypate hypaton*). A terceira nota, responsável por indicar o gênero do tetracorde, era por isso dita indicativa (*lichanos*). Conforme, portanto, o gênero do tetracorde, a nota indicativa era chamada de enarmônica das primeiras (*enarmonios hypaton*), cromática das primeiras (*chromatike hypaton*) ou diatônica das primeiras (*diatonos hypaton*). A quarta nota do primeiro tetracorde, que coincidia com a primeira do tetracorde médio, era por isso chamada de primeira das médias (*hypate meson*), e assim sucessivamente.

Também para notas situadas à direita da *mese*, como as notas do tetracorde disjuntivo, havia dois nomes. Omitiremos aqui o segundo nome, que nada acrescenta além do nome do respectivo tetracorde (das disjuntivas ou das hiperbólicas), e trataremos apenas do primeiro, já que na oitava aguda os nomes têm como referência não a primeira, mas a última nota do tetracorde, com justiça batizada de última (*nete*, “nova”), antes da qual vinha a penúltima (*paranete*), sucessora por vez da terceira (*trite*), isto é, a terceira nota a partir da última. A nota imediatamente após a *mese* recebia um nome especial: era a nota supermédia (*paramese*).



O Sistema Perfeito Maior compunha-se, portanto, de uma sequência de quinze notas, ou de vinte e três potências, se considerarmos a denominação tripla das notas indicativas (na oitava aguda, a nota que indicava o gênero do tetracorde era a penúltima). Para chegarmos até as vinte e oito potências de que fala Quintiliano, é preciso acrescentar, partindo da *mese*, mais um tetracorde unido por conjunção. Esse tetracorde, o tetracorde conjuntivo (*synemmenon*), forma com os demais a sequência de cinco tetracordes chamada Sistema Perfeito Imutável (*systema teleion ametabolon*).

Figura 8- Sistema Perfeito Imutável



Cada uma dessas notas designava não um determinado som ou altura, mas um grau da escala, uma posição relativa, uma “potência”. Para saber a que nota cada potência correspondia, não bastava ter em conta o gênero de cada tetracorde. Era preciso situar a escala numa região ou tessitura e saber em que espécie de oitava ela estava configurada. É disso que tratam os conceitos de tom, tropo e harmonia.

2.1.3 Tom, tropo e harmonia

Vimos que o intervalo de oitava (*dia pason*) recebia também o nome de harmonia. No oitavo capítulo do livro I, Quintiliano descreve sete espécies de harmonia, ou seja, as sete combinações intervalares possíveis dentro de uma oitava. A. Q. dispõe suas espécies de oitava ao longo dos dois primeiros tetracordes do SPI, progredindo de grau em grau a partir da primeira nota do primeiro tetracorde até a nota média. Conforme a ordem em que A. Q. as expõe, as espécies de oitava (*harmoniai*), com sua respectiva disposição intervalar para o gênero diatônico, são:

Mixolídia: STTSTTT

Lídia: TTSTTTS

Frígia: TSTTTST

Dórica: STTTSTT

Hipolídia: TTTSTTS

Hipofrígia: TTSTTST

Hipodórica: TSTTSTT

Na origem, o termo *harmonia* nada tinha de especialmente musical, exceto o fato de que a lira heptacorde primitiva mantivesse unidos seus dois tetracordes mediante uma ligação material chamada *harmos*, palavra por sua vez comumente empregada – na engenharia náutica e na engenharia civil, por exemplo – para designar precisamente isto: a junção ou engate entre duas coisas. No âmbito da música, e numa acepção mais técnica, *harmonia* tampouco teve desde o início o sentido exclusivo de escala modal (precisão terminológica devida à escola aristoxênica), mas designava um estilo melódico que podia exigir tanto uma escala determinada quanto certo gênero de tetracorde ou de instrumento, certa tessitura da voz, certo timbre ou até algum ritmo específico, e tudo isso simultaneamente. O próprio Quintiliano nos fornece um testemunho de que as harmonias tal como organizadas pelos teóricos não correspondiam às *harmoniai* antigas. No nono capítulo do livro I, A. Q. lista seis *harmoniai* enarmônicas que, segundo ele, correspondem àquelas citadas por Platão na *República* (399a). Os nomes dessas *harmoniai* até coincidem, ainda que parcialmente, com as escalas modais dos manuais. No entanto, daquelas seis, apenas uma, a dórica, não contradiz as descrições ou as teorias dos harmonicistas.

Já o termo tropo (*tropos*) possui de início a acepção genérica de “modo”, “estilo” e mesmo “estilo de vida”, no que revela certa proximidade com o conceito de *ethos*. Em I, 12, Quintiliano emprega “tropo” no sentido mais preciso de estilo de composição melódica, elecando então três *tropoi*: o nômico, próprio da região mais aguda; o ditirâmico, executado na região média; e o trágico, próprio da região mais grave. A título puramente ilustrativo, Quintiliano cita ainda algumas espécies de *trópoi* (nupcial, encomiástico, cômico etc.), deixando ao leitor o encargo de relacionar essas espécies aos três gêneros antes mencionados. A classificação inicial dos *tropoi* segundo a região ou tessitura já sugere certo parentesco (ou mesmo sobreposição) com a noção de tom (*tonos*). Em I, 10, Quintiliano distingue três acepções de *tonos*: a) a de altura tonal; b) a de intervalo, particularmente o intervalo de um tom; e c) a de “tropo dos sistemas”. Os *tonoi* ou *tropoi* de que fala Quintiliano são as escalas de transposição criadas pela escola aristoxênica mediante a atribuição de uma nota a cada grau do sistema de dupla oitava, de modo a que, progredindo de semitom em semitom, fossem geradas escalas que servissem de parâmetro para a tessitura de uma melodia, com cada tessitura admitindo dentro do seu espectro todas as disposições intervalares (*harmoniai*) possíveis. Inicialmente em número de treze, essas escalas foram depois ampliadas para quinze, uma para cada grau do sistema de dupla oitava, desde a nota acrescida até a última do

hiperbólico. Embora não partissem da oitava modal, esses *tropoi* ou *tonoi* acabaram recebendo os mesmos nomes dados às *harmoniai*, particularmente os cinco *tropoi* que ocupavam a parte central do sistema (na ordem: dórico, jônico, frígio, eólico e lídio). Para diferenciá-los dos *tropoi* situados nas regiões grave e aguda, foram acrescentados, respectivamente, os prefixos *hypo* e *hyper*. Disso resulta um sistema perfeitamente simétrico, com cinco tons situados na região dos graves, cinco tons médios e cinco tons agudos. Cada tom médio estava separado dos seus correspondentes agudo e grave por um intervalo de quarta. Uma lista completa dos quarenta e cinco tons (15 para cada um dos três gêneros), com seus respectivos signos notacionais, está disponível em Colomer e Gil (1996, pp. 230-233).

2.1.4 Modulação

Recurso inicialmente pouco empregado pelos músicos gregos, e que não deixaria de ter seus adversários (Cf. Rocha, op. cit., p. 134), a modulação (*metabole*) acontecia sempre que no curso de uma execução melódica algum elemento estrutural sofresse modificação. Essa modificação podia afetar o gênero do tetracorde (diatônico, cromático ou enarmônico), o sistema (conjuntivo ou disjuntivo) em que a melodia se situava, seu tom (*tonos*) ou tessitura e mesmo sua harmonia (escala modal). Outras mudanças podiam ser introduzidas de modo a dotar a execução de um caráter mais ou menos solene, mais ou menos relaxado etc. Claro que essas alterações impactavam diretamente o ethos de uma melodia. Em I, 12.40-45, Quintiliano elenca cinco parâmetros em função dos quais as composições melódicas (*melopoiiai*) podiam se diferenciar. Esses parâmetros são: o gênero, o sistema, o tom (*tonos*, isto é, a espécie de oitava), o estilo (*tropos*, cujas três variedades são as mesmas citadas anteriormente: nômico, ditirâmico e trágico) e, finalmente, o ethos. Os *ethe* citados por Quintiliano são três: o depressivo (*systaltikon*), que produz tristeza; o exaltado (*diastaltikon*), que instiga o ânimo; e por fim o ethos intermediário (*meson*), mediante o qual a alma é conduzida à tranquilidade, e que por isso receberá mais adiante (I, 19.20) o nome de *hesuchastikon*.

Essa divisão triádica dos *ethe* – em que, partindo de uma oposição inicial, chega-se a um ponto médio articulador – remete à divisão triádica da alma, exposta por Quintiliano no livro II, bem como ao simbolismo do 3 (número do universo), do qual tratará nos capítulos (III,1-6) dedicados à música aritmética. Procedimento recorrente em Quintiliano, esse recurso às oposições que se resolvem em mesclas intermediárias mantém especial vínculo com o tema do emprego da música na formação e na correção do *ethos*, assunto que, embora tratado no

livro II, ecoa de várias formas também no livro III, razão por que consideramos oportuno abordar aqui os aspectos essenciais dessa doutrina ética da música segundo a visão de A. Q.

2.2 A paideia musical de Aristides Quintiliano

Música é terapia das paixões da alma, diz Quintiliano (II, 7). Entender como isso é possível, acrescenta, exige o conhecimento da origem e natureza das paixões. Ora, em si mesma, enquanto realidade puramente formal e inteligível, a alma é simples (*ἀπλή*) e indiferenciada (*ἀδιάφορος*), portanto imune às paixões. Ocorre que, egressa do mundo inteligível, a alma se vê submetida ao dualismo que impera no âmbito corpóreo: o dualismo masculino-feminino. Das oscilações e mesclas entre os dois termos dessa oposição é que surgem as paixões da alma. Desse modo, converte-se o dualismo em princípio constitutivo da própria alma, doravante dividida em concupiscível ou desejante (*ἐπιθυμητική*), sua porção feminina, na qual predominam os prazeres e as tristezas, e em impulsiva ou irascível (*θυμική*), a porção masculina, sede da ira e da coragem.

Esse dualismo está igualmente submetido a outra oposição estruturante. A natureza primeira e inteligível – que não foi perdida, mas incorporada à mescla corpórea – forma com as duas anteriores uma oposição entre alma racional e alma irracional (*ἄλογος*). Hierarquicamente superpostas, as duas dualidades compõem uma tríade que corresponde à imagem total da alma, dividida em racional e concupiscível, com o irascível, na posição central, exercendo uma função mediadora. Quintiliano propõe a mesma divisão triádica também em outros termos. Em II, 2, fala da memória, posta entre a razão e o desejo, como um antídoto contra a irracionalidade que ameaça tomar conta da alma. Trata-se aí da memória ou reminiscência das formas eternas que, desde as esferas inteligíveis, a alma traz consigo para este mundo. Num caso como no outro, a alma em A. Q. move-se no terreno do platonismo, e ambas as caracterizações serão retomadas e aprofundadas no livro III.

Diretamente ligada ao tema no qual culminará o livro III é a consequência que extrai Quintiliano dessa dupla natureza da alma. Se duas são as porções da alma, também duas são as espécies de aprendizado, das quais a primeira, mediante a comunicação da sabedoria, visa a conservar a porção racional em sua natural liberdade (*ἐν τῇ κατὰ φύσιν ἐλευθερίᾳ*, II, 3.2). Fazendo da liberdade uma prerrogativa específica da razão, A. Q. introduz a premissa com a qual, nos capítulos finais do livro III, tentará equacionar a tensão entre liberdade humana e o ordenamento divino-racional do mundo. Tanto lá como cá, esse aprendizado da

razão e da liberdade, mediante uma progressiva participação na sabedoria, é tarefa assinalada com exclusividade à filosofia.

Já a tarefa pedagógica própria da música é a de ordenar as porções irracionais da alma inculcando-lhe hábitos virtuosos. A educação musical assim definida dirige-se especial e particularmente às crianças, embora o testemunho dos antigos, diz, recomende seu emprego ao longo de toda a vida. Essa observação atenua a separação aparentemente rígida entre educação musical e educação filosófica, educação infantil e educação adulta. Nos termos dessa classificação, pareceria não haver sentido falar de uma educação musical da razão. No entanto, ao tratar dos motivos que levam à prática da música (II, 4-5), Quintiliano cita três razões básicas, uma para cada porção da alma: o prazer, a tristeza (ou dor, associada agora à alma irascível) e a inspiração divina (*ἐνθουσιασμός*). Tal como o prazer e a dor, o entusiasmo é descrito aqui como uma paixão que, igualmente sujeita a desequilíbrios, pode ser reordenada com auxílio da música. Isso sugeriria dois níveis de educação musical: um nível inicial, destinado às paixões irracionais, e outro posterior, dedicado agora, digamos, às paixões racionais. Esses dois níveis estão de acordo com a distinção que se observa entre a formação musical de que trata o livro III e tudo o que, a esse respeito, é mencionado nos livros I e II.

Em todo caso, mesmo no domínio pedagógico atribuído especificamente à música, ou seja, no campo da formação e correção do *ethos* através do hábito, são também duas as formas (*εἶδη*) de educação ética. A primeira é a modalidade corretiva ou terapêutica (*θεραπευτικόν*), que pode ser minorativa (*μειωτικόν*), quando vai gradualmente atenuando determinada paixão, ou anulativa (*ἀναιρετικόν*), quando busca erradicar o vício de uma só vez. Já a modalidade benéfica (*ὠφελητικόν*) age ora para conservar as virtudes alcançadas, caso da espécie conservativa (*διατηρητικόν*), ora no sentido de alçar a beleza moral (*καλοκαγαθία*) ao patamar da suma virtude (*ἐς ἄκραν τὴν ἀρετὴν*), sendo então chamada de aumentativa (*προσθετικόν*). Em cada uma dessas quatro modalidades, a música age sobre a alma mediante dois processos: a imposição (*διὰ πάθους*) e a persuasão (*διὰ πειθοῦς*).

Na base desse duplo processo de formação da alma está a imitação. Nisso a música mostra sua vantagem frente às demais artes, pois, se aquelas realizam a imitação mediante um ou outro sentido em particular, a música, com o melos perfeito (melodia, letra e ritmo, no qual está incluída a dança), é apta a imitar de modo completo a ação: desde o seu nascimento, nas profundezas mudas da vontade, passando pela verbalização e culminando, por fim, no ato propriamente dito.

Com a vontade é formada pelos *ethe* e pelas paixões, que se nutrem por sua vez das convicções ou conceitos (*ἐννοίαι*) adquiridos ao longo da vida, será com base nesses

mesmos conceitos que a música organizará sua imitação. Partindo de um conceito adequado, o músico-educador adotará um estilo e elegerá palavras que correspondam aos *ethe* e às paixões que deseje imitar. Semelhantemente, encontrará uma moldura melódica adequada a essa massa verbal, dando em seguida à melodia uma forma rítmica que espelhe corretamente as ações inspiradas pelo conjunto assim organizado. Esse parâmetro conceitual primeiro, bem como os *ethe* e as paixões que dele derivam, tem por base o excesso ou a carência de que podem padecer as porções masculina e feminina da alma. Se o pedagogo musical obtiver sucesso, a alma de seu educando terá sido reconduzida ao equilíbrio, e o germe de uma virtude ainda ausente terá sido inoculado.

Mas a música não teria tal poder sobre a alma se seus elementos constitutivos não estivessem também submetidos, como tudo o mais no âmbito corpóreo, ao dualismo masculino-feminino. Já no livro I (cap. 19), Quintiliano trata nesses mesmos termos a relação entre ritmo e melodia. Diz ele que o ritmo está para a melodia como o masculino para o feminino, e que o *méllos*, inativo e amorfo, é a matéria a que o ritmo impõe uma forma. Para Colomer e Gil (p. 96, n. 148), a linguagem aristotélica de que se reveste aqui essa doutrina – talvez pitagórica, talvez damoniana na origem – remete a influências aristoxênicas. Quintiliano a atribui “aos antigos”, sem no entanto citar nomes.

Já no livro II (caps. 10-16), a fim de demonstrar o paralelismo que reúne a música e a alma sob a categoria comum da dualidade, Quintiliano disserta longamente sobre como as escolhas lexicais, os recursos estilísticos, as melodias, escalas, *trópoi*, ritmos e mesmo os instrumentos se posicionam dentro do amplo espectro que, situado entre o puramente masculino e o maximamente feminino, contempla ainda várias mesclas intermediárias. Assim, diz Quintiliano que os sistemas e *trópoi* graves são mais masculinos, e femininos os posicionados na região aguda. Quanto aos metros e ritmos, o espondeu (— —) é ordenado e viril, o troqueu (— U) veicula certo ardor excessivo, ao passo que pirríquio (U U) é humilde e pouco nobre. Dentre os instrumentos de corda, a lira é masculina, a *sambyke* (uma espécie de harpa) é feminina, e a cítara, um instrumento intermediário.

Mais do que os exemplos, interessa-nos como Quintiliano aplica o princípio dual. E dentre os tópicos que aborda, é ao estudo das letras, tema que interessa tanto à estilística quanto à teoria harmônica, que dedica maior atenção.

No âmbito das letras do alfabeto, a dualidade de gêneros atua a partir de uma oposição primeira entre vogais (que são suaves e, logo, femininas) e mudas (que, ásperas, são por isso masculinas). Entre um polo e outro há um ponto intermediário, as semivogais. Diz Quintiliano (II, 11.4-31):

(...) é preciso atribuir as particularidades das letras à já mencionada oposição de gêneros. Dentre elas, umas realizam sons mais suaves, como as vogais; outras, sons ásperos, como as mudas, e outras, sons intermediários, como as semivogais. Dentre as vogais, as que proferem um som desimpedido são mais eufônicas, e por isso mais nobres, como as longas; já as que limitam de pronto o som são menos nobres, a exemplo das breves, enquanto as intermediárias participam da eufonia conforme sua qualidade temporal. Dentre as semivogais, as que emitem um sibilo desde o topo dos lábios são mais ásperas, como as duplas e a independente, ao passo que as restantes são mais eufônicas. Destas últimas, são particularmente eufônicas as que soam quando a língua golpeia o ar e a boca, como o λ e o ρ , enquanto as que soam com as saídas de ar fechadas ou só através do nariz, como o μ e o ν , já o são menos. Quanto às mudas, por sua vez, umas são produzidas apenas com os lábios, quando o ar força a passagem por entre eles, como é o caso do β e das letras circundantes; outras, como o γ e as letras que lhe ocupam os flancos, produzem-se com as bochechas e os lábios separados, numa forte e larga emissão de ar; já outras são produzidas com os dentes um pouco separados, com a língua a lançar o ar pelo centro, como o τ , o θ e a letra que está no meio das duas. Das mudas todas, as que emitem o ar suavemente desde a zona ao redor dos dentes são chamadas simples e são mais eufônicas; as que o emitem desde dentro da garganta chamam-se aspiradas e são muito ásperas; já as que o fazem desde o meio do trato vocal chamam-se médias e possuem ambas as naturezas.

Com exceção das vogais, os termos da classificação de Quintiliano não significam o mesmo que espontaneamente para nós. “Mudas” não significam aqui “consoantes”, mas uma subdivisão das consoantes, categoria esta que inclui as semivogais. “Mudas” também não designam as consoantes ditas surdas (ou desvozeadas), pois, como se vê, ele elenca entre as mudas tanto consoantes vozeadas quanto desvozeadas. Na verdade, o termo próprio para designar as consoantes, “*σύμφωνα*”, sequer é utilizado por Quintiliano, embora estivesse incorporado à nomenclatura gramatical pelo menos desde Dionísio Trácio (circa II a.C), que o emprega na sua *τέχνη γραμματική*, com a qual Quintiliano está de acordo em tudo o mais no que diz respeito às letras. Assim, para Quintiliano, são semivogais as consoantes ξ , ψ , ζ , ς , λ , ρ , μ e ν , enquanto as consoantes π , β , ϕ , κ , γ , χ , τ , δ e θ são ditas mudas.

Quanto às vogais, A. Q. não as aborda aqui senão brevemente. Cabe porém observar como o critério empregado para a classificação das vogais – o maior ou menor desimpedimento do som que profere, ou seja, a capacidade de assumir materialmente a forma da quantidade contínua, por oposição à quantidade discreta – rege igualmente o sistema das letras no seu conjunto e em cada uma de suas partes.

Assim, intermediárias entre o extenso e o discreto, as semivogais são consoantes que apresentam certo caráter de continuidade. As mais contínuas e eufônicas, logo mais próximas das vogais, são o λ e o ρ . O μ e o ν são semivogais intermediárias, enquanto o σ e as consoantes duplas (dzeta, xi e psi) ocupam o outro extremo, mais

próximas das mudas. O sistema das semivogais resulta, assim, perfeitamente simétrico em relação ao conjunto das letras: parte de uma polarização inicial que se desdobra numa tríade.

As mudas são também subdivididas triadicamente, conforme o ponto de articulação, e podem ser labiais, dentais ou guturais. Cada uma dessas subdivisões, por sua vez, é composta por três elementos: duas letras que se opõe e uma terceira, que é o seu ponto médio. As labiais, organizadas do masculino para o feminino, são: pi, beta e phi. As dentais: tau, delta e theta. As guturais: capa, gama e khi.

Coerentemente, A. Q. estabelece as consoantes sonoras como ponto intermédio entre as aspiradas e as surdas. A aspiração é sem dúvida um traço contínuo que aproxima as aspiradas das semivogais (ou consoantes duplas). Já as surdas, com sua oclusão seca, são a expressão máxima da natureza consonantal, que consiste em obstruir a passagem do ar e, portanto, introduzir no *continuum* vocálico um princípio de separação (ou diferenciação formal). Dessa união vogal-consoante surgem as mesclas silábicas, as quais, para clarificar a analogia de Quintiliano (e recorrendo a Aristóteles), seriam um *synolon* em que as vogais ocupam o polo substancial (material ou feminino) e as consoantes, o polo essencial (formal ou masculino).

Internamente, as vogais também se estruturam numa tríade composta por longas, breves e dícronas. As dícronas (α , υ , ι) são naturalmente ambíguas e representam a natureza intermediária. Dentre as longas, o ω é maximamente masculino, dada sua esfericidade (articulatória sobretudo), observação que remete ao simbolismo do círculo e da esfera – formas consideradas perfeitas, daí a esfericidade da alma⁷² (II, 17.47) antes de cair neste mundo, bem como das órbitas celestes. Já o η , longa e sem o arredondamento do ω , é a vogal feminina por excelência.

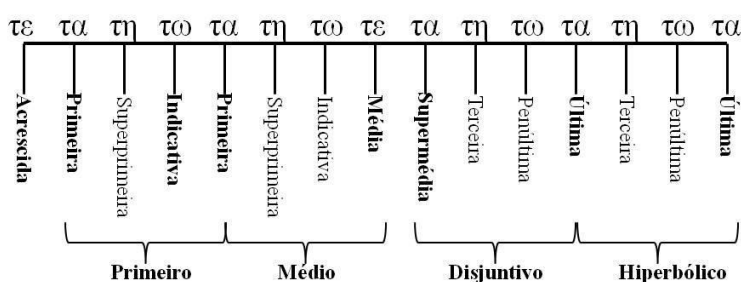
No campo das breves, a classificação segue os mesmos parâmetros, com o ômicron ocupando o polo masculino e o épsilon, o feminino. Das dícronas, Quintiliano descarta o iota o üpsilon, por considerar sua estreiteza inadequada ao solfejo das notas. Também o ômicron é excluído em vista do seu maior grau de fechamento. Observe-se como, em ambos os casos, trata-se de favorecer a expressão da natureza vocálica, relacionada à quantidade contínua. Ao fim dessas exclusões, resultam cinco vogais que, elencadas em ordem decrescente de masculinidade, são: ω , α , ϵ , η .

⁷² Cf. Platão, Banquete, 190a; E ainda, segundo Rougier (1991, p.59): “Arquitas, declara Laurent Lydus em *De Mensibus*, punha a definição da alma no círculo, em razão de ser a alma *aquilo que se move por si mesmo*, por que a alma, sendo *aquilo que se move por si mesmo*, é, por uma consequência necessária, o primeiro motor. Ora, o primeiro motor é um círculo ou uma esfera.”

Eis as vogais empregadas no solfejo das notas, às quais se acrescenta ainda, nas palavras de Quintiliano, a mais bela e eufônica das consoantes: o tau. Neste momento, Quintiliano guarda para si, mas no livro III ele explicará o simbolismo que justifica inclusão dessa consoante.

Cada uma das quatro vogais acima assinala o caráter (masculino, feminino ou misto) da nota à qual está associada. À primeira nota do Sistema Perfeito Imutável, a nota acrescida (*proslambanomenos*), Quintiliano associa o ε. Já àquela que é de fato a primeira nota do primeiro tetracorde (a primeira das primeiras), A. Q. associa o α. As notas seguintes são associadas ao η (nota superprimeira) e ao ω (indicativa), após as quais a sequência se repete, com novamente uma nota primeira (alfa), superprimeira (eta) e indicativa (ômega), cada uma delas distando dois tons e meio da sua correspondente no tetracorde anterior. A última nota do segundo tetracorde (a μέση) é associada novamente ao ε, em razão do intervalo de oitava formado com a nota acrescida.

Figura 9 - Vogais empregadas no solfejo



Após ter demonstrado com uma série de exemplos a operação do princípio dualista no âmbito da música, Quintiliano sente que tudo isso apenas despertou, sem satisfazer completamente, o desejo de conhecer as causas. Afinal, o que torna a melodia dos instrumentos tão aliciante para a alma? – ele pergunta. São duas as respostas que oferece. Da primeira trataremos mais adiante. Já a segunda é uma explicação física, baseada no mito do descenso da alma (*Fedro*, 245c ss. e *Rep.* 614b ss.), que estabelece uma analogia material entre a alma (ou mais exatamente, aquilo que mantém a união entre corpo e alma) e os instrumentos musicais.

A narrativa começa com a alma, ainda puramente inteligível e esférica, habitando o céu das estrelas fixas, unida à Alma do Mundo e obediente aos movimentos do soberano do universo. Em virtude de certa inclinação (*νεῦσις*⁷³) para as coisas deste mundo, porém, ele recebe imagens (*φαντασίας*) de realidades terrenas que a fazem esquecer-se das belezas do

⁷³ Termo técnico da filosofia neoplatônica. Festugière (1954, pp. 63-64) assinala nesta passagem paralelos doutrinas e textuais com Plotino (*En.* I.1.12 e II.9.4). Barker (p. 489, n. 186) sugere ainda *En.* I. 6. 5.

alto. Tanto mais distante do inteligível quanto mais próxima do corpóreo, a alma se enche de ignorância ou irracionalidade (*ἄνοια*), deixando assim de ser coextensiva com o universo e afundando-se na profundidade corpórea.

Em sua trajetória descendente através das esferas celestes, a alma toma aos círculos descritos pelos planetas, bem como às linhas formadas pelos cruzamentos desses círculos (os aspectos astrológicos), materiais com os quais tece para si certos laços (*δεσμούς τινας*) que, semelhantes a uma rede, farão parte da trama que dará em seguida unidade ao corpo.

Ao ingressar na esfera sublunar, a alma incha-se com o vento que circula nessa região. Arrastada violentamente para baixo em virtude da ação do vento, mas ainda ligada às realidades superiores, a alma sofre uma espécie de esticamento, perdendo com isso sua forma esférica e assumindo a forma humana. É então que as superfícies (*ἐπιφανείαι*) que havia produzido com matéria luminosa e etérea convertem-se numa espécie de membrana, enquanto as linhas (*γραμμαί*), oriundas do empíreo (*ἐμπύριον*)⁷⁴, transformam-se em nervos (*νεῦρα*). O terceiro elemento, o vento (*πνεῦμα*) das regiões sublunares, esfria e umidifica o conjunto. Esse composto de superfície membranosa, nervos e vento é que é a raiz primeira do corpo, mediante a qual este se mantém unido à alma. A este elo entre o psíquico e o corpóreo é dado o nome de harmonia.

Ora, tal como o corpo, também os instrumentos musicais são constituídos de nervos e vento e, tal como naquele, também nestes os nervos (as cordas) representam a origem celeste e divina, enquanto o vento remete ao ingresso na corporiedade do mundo sublunar, de onde portanto a superioridade dos instrumentos de corda frente aos instrumentos de sopro. Em todo caso, não admira que, em assim sendo, também as cordas que mantêm a alma atada ao corpo vibrem em uníssono com as cordas dos instrumentos, a exemplo de duas liras postas lado a lado.

Quintiliano apoia a tese na autoridade de Homero⁷⁵, de quem cita a seguir o relato dos amores de Ares e Afrodite, à guisa de reforço alegórico:

põe as cadeias em círc'lo, a apanhar a armação por completo,

⁷⁴ Festugière (op. cit., p. 69) aponta a importância da ocorrência desse termo (observado apenas a partir de Proclo e Jámblico) para a datação de A. Q. O termo remete à distinção feita pelos discípulos de Plotino (embora não acolhida pelo próprio) entre *ἐμπύριος*, ou céu das estrelas fixas, e *αιθέριος*, a região dos círculos planetários. Proclo (*In Tim.* II. 58.3) vai mais longe e associa a alma aos círculos *αιθέριοι* e o *νοῦς* ao empíreo. Como A. Q., conclui Festugière, não segue o esquema fixo dos neoplatônicos, deve ser colocado entre aqueles que, anteriormente a Plotino, admitiam a existência do éter mas não faziam distinção entre éter e fogo divino.

⁷⁵ *Odisseia*, XI, 219 (Carlos Alberto Nunes, Ediouro, 2002, p. 195, vv. 218-219): “esse o destino fatal dos mortais, quando a vida se acaba, pois os tendões de prender já deixaram as carnes e os ossos”.

outras, também, penduradas do teto e a cair para o solo,
tal como teia de aranha
Odisseia, VIII, 278-280 (Nunes, op. cit., p. 143).

Para A. Q., Ares e Afrodite são o corpo e a alma. A teia circular, sutil e invisível com que Hefesto (o demiurgo) os prende são as superfícies que dão forma à figura humana, enquanto os pés da cama (*ἐρμίνες*, que A. Q. associa a Hermes, dito *λογίος*, “eloquente”) – aos quais, através de laços (*δέσματα*), a rede foi amarrada – seriam as razões (*λόγοι*) e proporções (*ἀναλογίαι*) que mantêm a unidade entre corpo e alma.

Festugière (op. cit., pp. 72-73) relaciona a noção de ligações da alma (*νεῦρα*) a certa doutrina que, segundo Diógenes Laércio (*Vidas e doutrinas*, VIII. 24), Alexandre Polistor encontrou nas *Memórias Pitagóricas*. Refere então Laércio que, para os pitagóricos (VIII. 30-31), os discursos e operações intelectuais seriam os sopros (*ἀνέμους*) da alma, enquanto as veias, artérias e nervos (*νεῦρα*) seriam as suas ligações. A observação está de acordo com a analogia que A. Q. estabelece entre os nervos do corpo astral e os laços com que Hefesto aprisiona a alma, Afrodite, ao corpo, Ares.

Essa aproximação com o pitagorismo e, no mais, a menção explícita dos termos *λόγοι* e *ἀναλογίαι* sugerem que essa segunda explicação para o poder da música sobre a alma, à qual quase todo o cap. 17 está dedicado, não está assim tão distante da primeira explicação, brevemente referida no início do mesmo capítulo. Diz Quintiliano que, segundo essa primeira doutrina, a alma é certa harmonia: uma harmonia de números cujas proporções (*ἀναλογιῶν*) são as mesmas que integram a harmonia musical. O exame detalhado dessa doutrina, acrescenta, ficará para mais tarde. O livro III, o objeto desta tradução, não é mais (nem menos) que o cumprimento dessa promessa.

3 Tradução do Livro III

3.1 Capítulo I

[94] Encerrem-se aqui as questões relativas à educação e ao emprego da música. Doravante meu discurso tratará do que é possível dizer sobre a música sob o ponto de vista da natureza, a começar pelos números mediante os quais se dão as consonâncias⁷⁶ dos intervalos. Os primeiros a dar-se conta da natureza cambiante e nada estável do corpo (tal como se vê na paulatina mudança da juventude à velhice), tendo a partir disso compreendido, dentre outras coisas, a pouca confiabilidade dos sentidos⁷⁷, tiveram a ideia de determinar cada um dos intervalos musicais mediante a exata apreensão proporcionada pelos números. Tomando então duas cordas⁷⁸, e partindo da unidade, deduziram os números. Atando um peso numa das cordas e dois pesos na outra, obtiveram, ao percuti-las, a consonância de oitava, a qual provaram estar em razão dupla. E uma vez mais, ao atar três pesos a outra corda e percuti-la, dela soou, com respeito à anterior, o intervalo de quinta e, com respeito à primeira corda, o intervalo de quinta e oitava. Descobriram, num caso, a razão tripla e, no outro, a razão sesquiáltera⁷⁹. E ao acrescentar novamente outra corda da qual pendiam quatro pesos, descobriram que, em relação à terceira corda, ela soava o intervalo de quarta, em proporção sesquitércia⁸⁰, e o intervalo de oitava com relação à segunda corda, e o de dupla oitava com relação à primeira. Determinaram assim que o intervalo [95] de quarta apresenta-se em razão sesquitércia, ao passo que o intervalo de quinta, em razão sesquiáltera, e o de oitava, em razão dupla, sendo este último formado pelos outros dois, já que o três está para o dois em razão sesquiáltera, o quatro está para o três em razão sesquitércia e, para o dois, em razão dupla. Uma vez mais, os intervalos maiores são obtidos mediante a soma dos intervalos já antes mencionados.

⁷⁶ Cf. Livro I, Cap.7.

⁷⁷ Sobre a insuficiência dos sentidos perante o caráter fluido ou cambiante (*ῥευστὸν*) das coisas, cf. Platão, *Teeteto*, 170d ss. Sobre a intelecção mediante números cf. *Filebo*, 55d ss. e Filolau, Frag.4. Toda essa passagem subentende a discussão acerca dos papéis quem cabem à razão e à percepção no estabelecimento da ciência harmônica e, dessa forma, remete às diferentes perspectivas representadas pela vertente pitagórica, matematizante, e a vertente aristoxênica, mais empirista. Platão aborda essa controvérsia em *Rep.*, 530d-531d.

⁷⁸ O experimento a ser descrito por A. Q. não corresponde à realidade. A frequência emitida pela corda não é proporcional aos pesos nela atados, mas à raiz quadrada destes. Experimento semelhante a este é descrito em Nicômaco, *Harmonicum Enchiridion*, Cap. VI, 246-248. Barker (1990, p.495, n.4) sugere tenha sido Nicômaco a fonte de A. Q. nesta passagem.

⁷⁹ 3/2

⁸⁰ 4/3

ΑΡΙΣΤΕΙΔΟΥ ΚΟΙΝΤΙΛΙΑΝΟΥ ΠΕΡΙ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΤΡΙΤΟΝ

I

^[94]Τὰ μὲν δὴ παιδείας τε πέρι καὶ χρήσεως τῶν κατὰ μουσικὴν τόδε ἡμῖν
 ἐχέτω τέλος· τάντεϋθεν δέ μοι περὶ τῶν φυσικῶς ἂν κατὰ ταύτην ῥηθησομένων ὁ λόγος,
 πρότερον δι' ἀριθμῶν τὰς τῶν διαστημάτων συμφωνίας παραδεδωκότι. οἱ γὰρ δὴ
 5 πρῶτοι τοῦ τε σώματος τὸ φύσει ῥευστὸν καὶ μηδαμῇ στερεόν, ὅπερ διὰ τῆς ἐκ
 νεότητος ἐπὶ γῆρας κατὰ μικρὸν μεταβολῆς θεωρεῖται, καταμαθόντες κακ τοῦτου
 μάλιστα πρὸς τοῖς ἄλλοις τῶν αἰσθήσεων συνιδόντες τὸ ἀβέβαιον ἀτρεκεῖ καταλήψει τῇ
 δι' ἀριθμῶν ἕκαστον τῶν ἐν μουσικῇ διαστημάτων σαφηνίζειν ἐπενόησαν. λαβόντες οὖν
 δύο χορδὰς ἀπὸ μονάδος ἀρξάμενοι συνετίθεσαν τοὺς ἀριθμούς. ἐκ μὲν οὖν τῆς ἐτέρας
 10 μίαν ὀλκὴν ἐξαρτήσαντες, ἐκ δὲ τῆς λοιπῆς δύο, καὶ τὰς ἀμφοτέρας πλήξαντες τὴν διὰ
 πασῶν συμφωνίαν εὔρον, καὶ ταύτην ἐν διπλασίονι λόγῳ τυγχάνειν ἀπεφάναντο. πάλιν
 δὲ ἐξ ἄλλης τρεῖς ὀλκὰς ἀποδήσαντες καὶ καθαψάμενοι τῆς χορδῆς πρὸς ἣν μὲν εὔρον
 αὐτὴν ἡχοῦσαν τὸ διὰ πέντε, πρὸς δὲ τὴν πρώτην τὸ διὰ πασῶν καὶ διὰ πέντε. θάτερον
 μὲν οὖν τριπλασίονα λόγον ἔχειν εὐρήκασι, θάτερον δὲ τὸν ἡμιόλιον. πάλιν δὲ ἄλλην
 15 προσθέντες χορδὴν καὶ ταύτην ἐκ τεσσάρων ὀλκῶν καθελκύσαντες εὕρισκον πρὸς μὲν
 τὴν τρίτην ἡχοῦσαν τὸ διὰ τεσσάρων ἐν ἐπιτρίτῳ, πρὸς δὲ τὴν δευτέραν τὸ διὰ πασῶν,
 πρὸς δὲ τὴν πρώτην τὸ δις διὰ πασῶν. τὸ μὲν οὖν διὰ ^[95]τεσσάρων ἐν ἐπιτρίτῳ λόγῳ
 θεωρεῖσθαι διωρίσαντο, τὸ δὲ διὰ πέντε ἐν ἡμιολίῳ, τὸ δὲ διὰ πασῶν ἐν διπλασίονι, ὃς
 ἐξ ἀμφοῖν ἐστὶ σύνθετος· ὁ μὲν γὰρ τρία πρὸς τὸν δύο τὸν ἡμιόλιον δείκνυσιν, ὁ δὲ
 20 τέσσαρα πρὸς μὲν τὸν τρία τὸν ἐπίτριτον, πρὸς δὲ τὸν δύο τὸν διπλασίονα· τὰ δὲ μείζω
 διαστήματα πάλιν ἐκ τῆς συνθέσεως τῶν προειρημένων λόγων θεωρεῖται.

E desejando determinar também as razões dos intervalos inferiores ao dítono, ou seja, os intervalos de um tom, de meio tom e a diese⁸¹, assim procederam: sabendo que o intervalo de quinta ultrapassa o de quarta em um tom, dispuseram em sequência três números, dos quais o primeiro está para o segundo em razão sesquitércia, e para o terceiro em razão sesquiáltera. Os números são: seis, oito e nove. O oito está para o seis em razão sesquitércia, ao passo que o nove está para o seis em razão sesquiáltera⁸², e para o oito em razão sesquioitava. Uma vez que o intervalo de quinta ultrapassa o de quarta em um tom, viram que a proeminência do intervalo de quinta em relação ao de quarta, que é precisamente de um tom, consistia numa razão sesquioitava⁸³. E quiseram ainda conhecer a razão dos semitons. Não havendo, porém, entre o oito e o nove nenhum número, duplicaram os mencionados termos e obtiveram dezesseis e dezoito, no meio dos quais vem a estar o dezessete, número pelo qual, disseram eles, o tom divide-se em semitons, os quais, porém, descobriram eles, não se dividem em partes iguais, mas em uma parte maior e outra menor, pois o dezessete está para o dezesseis na razão dezessete por dezesseis avos, ao passo que o dezoito está para o dezessete na proporção dezoito por dezessete avos, razão esta que é menor do que a anterior. Por isso é que, na notação por semitons⁸⁴, a representação das notas é dupla, de forma a que, quando seja preciso soar o semitom menor, sigamos para a nota mais próxima, quer abaixo, quer acima da nota anterior, e, ^[96] quando seja preciso soar o semitom maior, sigamos para a nota mais distante. Daí que, dada a dificuldade de determinar sua medida exata, os antigos tenham dado a esse intervalo o nome de resto⁸⁵. Daí que uma vez mais, e pelas mesmas causas, tendo duplicado os números já mencionados, descobriram que as dieses também não dividem o semitom em duas metades. Assim, tomaram o 32, o 34 e o 36, em cujo meio intercalam-se outros números: entre o 32 e o 34, o 33; e entre o 34 e o 36, o 35, de modo que entre o 32 e o 34 surgem dois intervalos: um na proporção 33\32, e outro na proporção 34\33. Da mesma forma, dois intervalos surgem entre o 34 e o 36: um na proporção 35\34 e outro na proporção 36\35. De fato, constatamos que também a natureza das dieses é dividir-se em partes desiguais.

⁸¹ Intervalo de um quarto de tom (T\4). O termo “diese” deriva do verbo *διίημι*, que significa “dissolver”, “dispersar”, “atravessar”. No Livro I (Cap. 7, 39-41), A.Q define a diese como o ponto de dissolução (*διάλυσις*) da voz, ou seja, a formalidade abaixo da qual o fenômeno da variação tonal cessa de existir.

⁸² $8\backslash 6 = 4\backslash 3$; $9\backslash 6 = 3\backslash 2$.

⁸³ $(3/2) / (4/3) = 9/8 = 1$ tom. Cf. Euclides, *Sectio Canonis*, prop. 8, p.198 In: Barker, 1990.

⁸⁴ Livro I, Cap. 11.

⁸⁵ *λεῖμμα*. Esse termo se aplica sobretudo à proporção resultante da subtração de dois tons ao intervalo de quarta, na forma $(4\backslash 3) / (9\backslash 8)^2$, que é $256\backslash 243$. A noção de *λεῖμμα* e o fenômeno da irracionalidade numérica têm para A. Q. implicações mais profundas, das quais tratará nos capítulos seguintes.

Βουλευθέντες δὲ καὶ τοὺς τῶν ἐλαττόνων τοῦ διτόνου καταμαθεῖν λόγους,
 τόνου τε καὶ ἡμιτονίου καὶ διέσεως, οὕτως ἐποίησαν. εἰδότες γὰρ ὡς τὸ διὰ πέντε τοῦ
 διὰ τεσσάρων ὑπερέχει τόνῳ συνέθεσαν ἀριθμούς κατὰ τὸ ἐξῆς τρεῖς, ὧν ὁ πρῶτος πρὸς
 μὲν τὸν δεύτερον τὸν ἐπίτριτον συνίστη λόγον, πρὸς δὲ τὸν τρίτον τὸν ἡμιόλιον. εἰσὶ δὲ
 25 οὗτοι· ἐξ ὀκτῶ ἐννέα. ὁ μὲν οὖν ὀκτῶ πρὸς τὸν ἐξ τὸν ἐπίτριτον ἔχει, ὁ δὲ ἐννέα πρὸς
 μὲν τὸν ἐξ τὸν ἡμιόλιον, πρὸς δὲ τὸν ὀκτῶ τὸν ἐπόγδοον· τὸ δὲ διὰ πέντε τοῦ διὰ
 τεσσάρων ὑπερεῖχε τόνῳ· ἐπόγδοον ἄρα λόγον ἔχειν τὴν τοῦ διὰ πέντε πρὸς τὸ διὰ
 τεσσάρων ὑπεροχὴν, ὅπερ ἐστὶ τόνος, ἐθεώρουν. ἐβουλήθησαν δὲ καὶ τὸν τῶν
 ἡμιτονίων κατανοῆσαι λόγον. μεταξὺ δὲ τοῦ ὀκτῶ καὶ τοῦ ἐννέα μηδενὸς ἀριθμοῦ
 30 θεωρουμένου τοὺς προκειμένους ὅρους διπλασιάσαντες ἐποίησαν μὲν ἑκκαίδεκα καὶ
 ὀκτωκαίδεκα, μεταξὺ δὲ τούτων εὔρον ἐμπεσόντα τὸν ἐπτακαίδεκα. τούτῳ δὲ εἰρήκασι
 μερίζεσθαι τὸν τόνον εἰς ἡμιτόνια. εὕρσκεται δὲ ταῦτ' οὐκ εἰς ἴσα διαιρούμενα, ἀλλ' ἐς
 τε μείζον καὶ ἔλαττον· ὁ μὲν γὰρ ἐπτακαίδεκα πρὸς τὸν ἑκκαίδεκα τὸν ἐφεκκαιδέκατον
 ἔχει λόγον, ὁ δὲ ὀκτωκαίδεκα πρὸς τὸν ἐπτακαίδεκα οὐκ ἴσον, ἀλλ' ἐλάττω τούτου τὸν
 35 ἐφεπτακαιδέκατον· δι' ἃ κὰν τῇ καθ' ἡμιτόνιον διαγραφῇ διπλῇ γίνεται τῶν στοιχείων
 ἑκθεσις, ἴν' ^[96] ὅτε μὲν τοῦλαττον ἡμιτόνιον ἠχεῖν δέοι, πρὸς τὸ ἐγγιον τὴν ἐπίτασιν ἢ
 τὴν ἄνεσιν ποιῶμεθα, ὅτε δὲ τὸ μείζον, πρὸς τὸ ἀπωτέρω· ὅθεν καὶ λεῖμμα τοῦτο τὸ
 διάστημα διὰ τὸ δυστέκμαρτον τῆς ἰσότητος ἐκάλεσαν οἱ παλαιοί. πάλιν δὲ τοὺς
 προειρημένους <ὅρους> διὰ τὰς αὐτὰς αἰτίας διπλασιάσαντες εὔρον καὶ τὰς διέσεις οὐ
 40 τεμνούσας διχῇ τὸ ἡμιτόνιον. ἐποίησαν γὰρ τριακονταδύο τριακοντατέσ-σαρα
 τριακονταῆς· μεταξὺ δὲ τούτων πάλιν ἕτεροι πίπτουσιν ὅροι, τοῦ μὲν τριακονταδύο καὶ
 τριακοντατέσσαρα ὁ τριακοντατρία, τοῦ δὲ τριακοντατέσσαρα καὶ τριακονταῆς ὁ
 τριακονταπέντε, ὡς μεταξὺ τριακονταδύο καὶ τριακοντατέσσαρα γίνεσθαι δύο
 διαστήματα, τὸ μὲν ἔχον λόγον ἐπιτριακοστοδεύτερον, τὸ δ' ἐπιτριακοστοτότριτον, τῶν δὲ
 45 τριακοντατέσσαρα καὶ τριακονταῆς ὁμοίως δύο, τὸ μὲν ἐπιτριακοστοτέταρτον, τὸ δ'
 ἐπιτριακοστοπέμπτον. ὁρῶμεν δὲ καὶ τὴν τῶν διέσεων φύσιν εἰς ἄνισα διηρημένην.

Assim sendo, não é difícil perceber que o intervalo de quarta não é composto exatamente de dois tons e um semitom. Com efeito, se desejássemos tomar, uma após a outra, duas razões sesquioitavas ($9/8$), e em seguida acrescentássemos um quarto termo que estivesse, relativamente ao primeiro da série, em razão sesquitércia ($4/3$), tal termo não estaria, relativamente ao terceiro termo da série, nem em razão $17/16$ nem em razão $18/17$, mas numa razão de aproximadamente $20/19 + 505/504$. Esses quatro números sucessivos são: 192, 216, 243, 256, números que o divino Platão também menciona no *Timeu*, provando que a música sensível, no que tange à exatidão, deixa muito a desejar em relação à música inteligível⁸⁶.

⁸⁶ *Timeu*, 36b.

Τούτου δὴ οὕτως ἔχοντος οὐ χαλεπὸν συνιδεῖν ὅτι τὸ διὰ τεσσάρων οὐ
 συνέστηκεν ἀκριβῶς ἐκ δύο τόνων καὶ ἡμιτονίου. εἰ γὰρ θέλοιμεν δύο λόγους κατὰ τὸ
 ἐξῆς ἐπογδόους λαβεῖν κᾶτα προσθείμεν ὅρον τέταρτον ὃς ἔξει πρὸς τὸν πρῶτον ὅρον
 50 λόγον τὸν ἐπίτριτον, οὗτος οὐχ ἔξει πρὸς τὸν τρίτον οὔτε ἐφεκκαιδέκατον οὔτε
 ἐφεπτακαιδέκατον, ἀλλὰ σύνεγγυς ἐπεννεακαιδέκατον καὶ ἐπιπεντακοσιοστοτέταρτον.
 ἔκκεινται δὲ καὶ κατὰ τὸ ἐξῆς ἀριθμοὶ τέσσαρες, <ρῆβ> <σις> <σμγ> <σνς>· ὧν δὴ καὶ
 ὁ θεῖος Πλάτων ἐν Τιμαίῳ μνημονεύει, τὴν αἰσθητὴν μουσικὴν τῆς νοητῆς ἀκριβείᾳ
 πολὺ λείπεσθαι διελέγχων.

3.2 Comentários ao capítulo I

Tendo já abordado a música enquanto arte (livro I) da qual se pode extrair um benefício pedagógico (livro II), A. Q., seguindo a estruturação proposta em I,5, passará agora a tratar da música enquanto propedêutica filosófica. Entram em cena aqui, portanto, pelo menos três acepções do termo “música”, acepções às quais A.Q. terá de recorrer necessariamente ao longo do livro III, na medida em que boa parte do que aqui se expõe depende do que foi estabelecido anteriormente.

Ocorre que, se entre as duas acepções iniciais de música (como atividade artística e como técnica pedagógica) existe uma mera mudança de enfoque na qual o objeto material da ciência (o fenômeno sonoro) permanece inalterado, a disciplina filosófica da música impõe uma mudança simultaneamente mais sutil e mais profunda. Há, em primeiro lugar, uma mudança de objeto, ou ainda uma ampliação dramática do objeto inicial. Quintiliano, diz, passará a tratar da música sob o ponto de vista de natureza, mas o contrário é igualmente verdadeiro: ele tratará da natureza desde o ponto de vista da música, ou seja, tratará da natureza enquanto música.

Nessa mudança de escala, o objeto inicial não é perdido, mas permanece como paradigma e estímulo sensível para a inteligência. Em todo caso, é preciso reacomodá-lo, dando-lhe no novo contexto um lugar incomparavelmente mais modesto. Decorrem disso algumas tensões entre o livro III e os livros anteriores. Uma dessas tensões reside no tratamento aproximativo e empírico que Quintiliano dá, no capítulo 7 do livro I, ao tema dos intervalos face ao tratamento rigorosamente matemático dado aqui, com sua insistência na irracionalidade dos intervalos inferiores a um tom. Essa insistência matematizante, que não é mera mudança de método, deve ser entendida à luz daquela ampliação inicial de objeto, a qual não é exclusivamente horizontal, mas sobretudo vertical, e que corresponde à passagem do sensível ao inteligível. É em vista dessa escalada vertical que o número adquire certa autonomia, e até preponderância, frente ao fenômeno quantificado. O papel destinado ao número dentro da propedêutica filosófica da música exige que ele se torne um foco de interesse em si mesmo. Não se trata, porém, do número como mera quantidade, pois “uma é a aritmética popular e outra a aritmética do filósofo” (*Filebo*, 57d), assim como uma é a música entendida como contraparte da ginástica e, outra, a música entendida como ciência irmã da astronomia (*Rep.*, 521e – 522c; 530d – 531a). São ambas disciplinas pedagógicas e, nesse sentido, ambas desempenham algum papel na formação do filósofo. Mas enquanto o enfoque

da primeira cinge-se ao aspecto ético⁸⁷, a segunda está diretamente subordinada ao fim último da educação, que é condução ou conversão (*περιαγωγή*)⁸⁸ da alma à visão do bem supremo. Como explica Platão na *República* (523a ss.), a alma só se põe em marcha em direção ao inteligível quando confrontada com um objeto que convide à reflexão, isto é, com um objeto que, ensejando sensações opostas, reclame um parâmetro superior aos sentidos. Os números, diz (*Rep.*, 524d – 525b), prestam-se muito bem a esse fim, na medida em que cada um deles manifesta uma tensão entre a unidade e a multiplicidade. Trata-se da tensão entre o número como forma e o número como quantidade⁸⁹ (*Fédon*, 100e8 – 101d).

Essa a razão por que o caráter específico da música tal como tratada aqui neste livro por A.Q. não reside propriamente no recurso aos números, mas na finalidade a que tal recurso atende, a qual não é fornecer uma quantificação exata da matéria sensível. A insistência na irracionalidade dessa quantificação, como na passagem em que trata do resto (*λεῖμμα*), é prova disso. Também Platão, em diversas passagens do Livro VII da *República*, critica os praticantes das ciências matemáticas (aritmética, geometria, astronomia e música) cuja matematização tem por objeto exclusivamente o mundo sensível. Tratando particularmente dos músicos, diz que estes, “aplicando-se a medir os intervalos consonantes ao ouvido e os sons entre si, fazem, como os astrônomos, um trabalho inútil” (531a1-3).

⁸⁷ Diz Sócrates, na *República* (518a), que a inteligência está para alma como os olhos estão para o corpo, e que tal como os olhos não se movem independentemente do corpo, também a inteligência, se quiser chegar à visão do Ser, precisa mover-se com alma inteira. Essa a razão por que a formação ética deve anteceder à formação intelectual *stricto sensu*.

⁸⁸ *República*, 518c.

⁸⁹ Para esse efeito, alguns autores fazem distinção entre um (*ἕν*) e mônada (*μονάς*). Cf. Téon de Esmirna, 19.13.

3.3 Capítulo II

Em vista disso, se, esticando uma corda sobre uma superfície capaz de comportar todos aqueles números, fizermos soar as proporções antes mencionadas ^[97], descobriremos todos os sons: aqueles que, em razão de seus números, estão em consonância e os que, por sua dissonância, são inferiores. Por isso é que, segundo dizem, Pitágoras, ao libertar-se deste mundo, recomendou aos que o seguiam o estudo do monocórdio ⁹⁰, mostrando assim que a excelência em musica é alcançada antes por via intelectual, através do números, do que por via sensível, através da audição. A fim de demonstrar isso, estabeleceremos os seguintes parâmetros: a nota acrescida corresponde a 9216, a mese a 4608 e a última do hiperbólico a 2304 ⁹¹. Organizaremos, a partir de tais números, as já mencionadas proporções, dispondo-as sobre o cânon conforme o número de unidades, como pontos sobre uma linha. E dado que porções menores de corda percutem quantidades também menores de ar, faremos soar, com os intervalos menores, os sons mais agudos, ao passo que, mediante o procedimento contrário, faremos soar, é claro, os sons mais graves. Porém, como a magnitude dos números dificulta sua representação na corda, adotaremos o procedimento geométrico ⁹².

Assim, uma vez esticada sobre o cânon uma corda que emitisse o som acrescido, se a tomarmos pela metade faremos soar a mese; se tomarmos a quarta parte dessa corda, teremos o último do hiperbólico. ^[98] Se tomarmos três quartos, teremos o diatônico do primeiro ⁹³. E se dividirmos aqueles mesmos três quartos em duas partes iguais, obteremos o último do conjuntivo ⁹⁴; e se tomarmos dois terços daquela metade, que equivale a um terço da

⁹⁰ O monocórdio ou cânon consistia numa base retangular de madeira entre cujas extremidades era esticada uma corda. Sob a corda, e junto à base retangular, havia uma espécie de régua indicando as diversas proporções correspondentes aos intervalos, além de uma ponte móvel que permitia ao músico tocar a nota desejada. O monocórdio não foi um instrumento musical propriamente dito, mas um recurso técnico empregado por teóricos para a medição da magnitude dos intervalos. A invenção do monocórdio é comumente atribuída a Pitágoras (além do próprio A.Q., são dessa opinião Diog. Laert. VIII, 12; Boécio, *Mus.* I, 2 e muitos outros. Cf. Burkert, 1972, p.375, n. 22), mas, segundo Barker (1990, p. 497, n.14), é pouco provável que o monocórdio tivesse sido empregado antes do séc. IV a.C.

⁹¹ Ou seja, da nota acrescida (*proslambanómenos*) até a mese temos uma oitava ($9216/4608 = 2/1$), e entre a mese a última do hiperbólico ($4608/2304 = 2/1$), outra oitava. O objetivo da atribuição desses valores é permitir que cada nota, nas suas diversas relações com as demais, seja representada por um número inteiro. Como seria impraticável dividir o monocórdio, um instrumento relativamente pequeno, em tantas unidades, A. Q. retomará em seguida o cálculo a partir das proporções.

⁹² Ou seja, estabelecendo as proporções mútuas entre as partes, em vez de representar cada intervalo por uma corda diferente. Cf. III, 4 e 5 adiante.

⁹³ Depois de estabelecer as notas que delimitam as duas oitavas do Sistema Perfeito Imutável, A. Q. repete o mesmo procedimento na determinação das notas fixas de cada tetracorde. Entre a nota acrescida e o diatônico do primeiro há um intervalo de dois tons e meio, isto é, uma quarta justa. Para visualizar com mais clareza, v. figuras 7 e 8.

⁹⁴ O último do conjuntivo é a oitava aguda do diatônico do primeiro.

II

- Τούτων ἡμῖν θεωρηθέντων εἴ γε θέλομεν χορδὴν ἐπὶ τινος ἐπιπέδου
 συμμέτρου τείναντες ὅπερ ἡμῖν τοὺς ἅπαντας ἀριθμοὺς καταδέξεται διὰ τῶν
 προκειμένων ἀνα^[97]λογιῶν ψάλλειν, εὐρεθήσονται σύμπαντες ἡμῖν οἱ φθόγγοι οἱ μὲν
 τοῖς ἀριθμοῖς συμφωνίαν ἔχοντες, οἱ δὲ κατ' ἀσυμφωνίαν ἐλαττούμενοι. διὸ καὶ
- 5 Πυθαγόραν φασὶ τὴν ἐντεῦθεν ἀπαλλαγὴν ποιούμενον μονοχορδίζειν τοῖς ἐταίροις
 παραινέσαι δηλοῦντα ὡς τὴν ἀκρότητα τὴν ἐν μου-σικῇ νοητῶς μᾶλλον δι' ἀριθμῶν ἢ
 αἰσθητῶς δι' ἀκοῆς ἀναληπτέον. ὅρους τοίνυν ποιησόμεθα τοῦτο θεωρεῖν πειρώμενοι
 προσλαμβανόμενον μὲν <θ,σις>· μέση δὲ ἔσται <δ,χη>· νήτη δὲ ὑπερβολαίων <β,τδ>.
 κάκ τούτων τῶν ἀριθμῶν συντάττοντες τοὺς προειρημένους λόγους καὶ κατὰ τὰς
- 10 μονάδας ἀπολαμβάνοντες ἐν τῷ κανόνι, καθάπερ ἐπὶ γραμμῆς σημεῖα, διὰ τῶν
 μικροτέρων διαστημάτων ἐλάττωσι μέρεσι τῆς χορδῆς ἐλάττω πλήττοντες ἀέρα τὰ
 ὀξύτερα ἠχήσομεν, τῷ δ' ἐναντίῳ λόγῳ δηλαδὴ τὰ βαρύτερα. ἀλλ' ἐπειδὴ διὰ τὸ πλῆθος
 τοῦ ἀριθμοῦ δυσχερὴς ἢ τοιαύτη τῆς χορδῆς ἔκθεσις, διὰ γραμμικῆς ἐφόδου τοῦτο
 ποιητέον.
- 15 Εἰ γοῦν ἐκτεθείη χορδὴ τις ἐπὶ κανόνος, αὐτὴ δὲ ἠχοίη προσλαμβανόμενον,
 τὸ μὲν ἥμισυ διαλαβόντες αὐτῆς μέσην ἠχεῖν ποιήσομεν, τὸ δὲ τέταρτον νήτην
 ὑπερβολαίων, τὰ δὲ ^[98]τρία τέταρτα ὑπάτων διάτονον. εἰ δ' αὐτὰ ταῦτα δίχα διέλοιμεν,
 ληψόμεθα νήτην συνημμένων· εἰ δὲ τῆς ἡμισείας τὸ δίμοιρον, ὅπερ ἐστὶ τῆς ὅλης
 τρίτον,

20 corda inteira, faremos soar o último do disjuntivo⁹⁵; se tomarmos dois terços da corda inteira, teremos o primeiro dos médios⁹⁶. E se daqueles dois terços subtraíssemos um terço, emitir-se-ia a nota supermédica⁹⁷; mas se pusermos duas vezes dois terços daqueles dois terços, teremos a primeira dos primeiros⁹⁸. A fim de obter os menores intervalos, procedemos do seguinte modo: dividimos um quarto da corda inteira em oito partes iguais e, apondo outra unidade
 25 igual às anteriores, obteremos a diferença correspondente a um tom⁹⁹. E dividindo, uma vez mais, o segmento resultante em oito partes iguais, às quais acrescentamos outra unidade idêntica às demais, obteremos a terceira do hiperbólico. E o mesmo faremos nos demais quartéis, dividindo-os segundo as mesmas proporções e obtendo os diversos sons. Dispondo então um cânon simples sem corda¹⁰⁰, começaremos por dividi-lo e, desde os pontos nele
 30 marcados, traçamos paralelas até o cânon que está sob a corda. E após termos assim marcado as partes desse cânon, dividimos a corda segundo os pontos nele assinalados. Eis a chamada divisão do cânon¹⁰¹.

⁹⁵ O último do disjuntivo e a nota acrescida (corda inteira) estão separados por um intervalo de uma oitava (seis tons) e uma quinta (três tons e meio).

⁹⁶ O primeiro dos médios é a quinta aguda da nota acrescida.

⁹⁷ O supermédio, por sua vez, é a quinta aguda do primeiro dos médios.

⁹⁸ O primeiro dos primeiros é a quarta grave do primeiro dos médios.

⁹⁹ Um quarto da nota inteira, ou seja, a oitava aguda da mese, que é a última do hiperbólico, a nota mais aguda de todo o sistema de dupla oitava. Ao acrescentar $1\frac{1}{8}$ aos $8\frac{1}{8}$ anteriores, que somam $9\frac{1}{8}$, A.Q. vai progredindo, de tom em tom, no sentido grave da escala. Repetindo-se o procedimento a partir da nota mais aguda de cada tetracorde, obtêm-se suas respectivas notas intermediárias.

¹⁰⁰ Cânon aqui não é sinônimo de monocórdio, mas designa a espécie de régua com auxílio da qual se assinalam os intervalos.

¹⁰¹ Para uma descrição mais completa desse procedimento, Mathiesen (p. 163, n. 30) sugere: Euclides, *Sectio Canonis*, proposição 20 e Téon de Esmirna, 87.4-93.7.

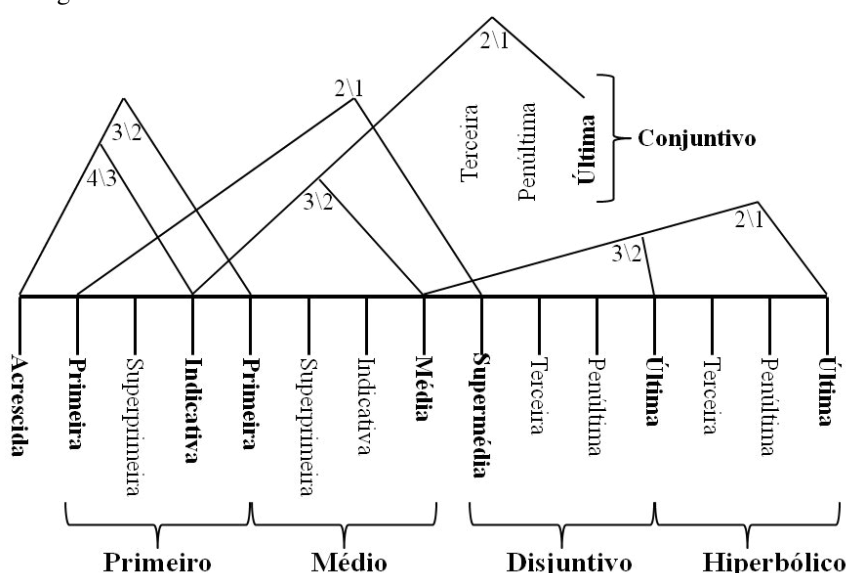
- 20 ἤχῃσαι ποιήσομεν νήτην διεζευγμένων· εἰ δὲ τῆς ἀπάσης τὸ δίμοιρον, ὑπάτην μέσων. εἰ δὲ τοῦ διμοίρου τῆς ὅλης ἀπολάβοιμεν τριτημόριον, ἐκφωνηθήσεται παράμεσος· εἰ δὲ τοῦ διμοίρου τὸ δίμοιρον <δῖς> θήσομεν, ἤχῃσομεν ὑπάτην ὑπάτων. ἵνα δὲ καὶ τὰ ἐλάττω ληφθῇ διαστήματα, ποιήσωμεν οὕτως· τῆς γὰρ ὅλης τὸ τέταρτον εἰς ὀκτὼ διελόντες ἴσα καὶ τούτων ἐνὶ τὸ ἴσον ἀπολαβόντες εὐρήσομεν τοῦ τόνου τὴν
- 25 ὑπεροχὴν· καὶ τοῦτο πάλιν εἰς ὀκτὼ διελόντες ὁμοίως ἴσα καὶ ὄγδοον αὐτῶν ἀπολαβόντες εὐρήσομεν τρίτην ὑπερβολαίων· κὰν τοῖς λοιποῖς δὲ τεταρτημορίοις τὰ ὅμοια μεταχειριούμεθα, καὶ διαλαμβάνοντες κατὰ τοὺς ὁμοίους λόγους ἤχῃσομεν τῶν φθόγγων τὰς διαφοράς, παραθέντες μὲν κανόνα ψιλὸν καὶ αὐτὸν μὲν προδιαιροῦντες, ἀπὸ δὲ τῶν ἐν αὐτῷ σημείων παραλλήλους ἄγοντες ἐπὶ τὸν ὑποκείμενον τῇ χορδῇ
- 30 κανόνα, κᾶπειθ' οὕτως τούτου μὲν τοῦ κανόνος τὰ μέρη σημειούμενοι, τὴν δὲ χορδὴν κατὰ τὰ σημεῖα διαλαμβάνοντες. ἢ μὲν τοῦ κανόνος λεγομένη κατατομὴ τοιάδε.

3.4 Comentários ao capítulo II

Estabelecidas as premissas básicas – a saber: a) as proporções dos intervalos consonantes; b) a irracionalidade do semitom e da diese; e c) a superioridade que, através dos números, é inerente à música inteligível –, Quintiliano acrescenta agora à demonstração com pêndulos, exposta no capítulo anterior, a demonstração a partir do cânon, com o qual provará igualmente as proporções existentes entre as notas dos cinco tetracordes do SPI, no gênero diatônico.

O procedimento é relativamente simples. Partindo das notas que delimitam as duas oitava do sistema – a nota acrescida, a mese (ou média) e a última do tetracorde hiperbólico –, Quintiliano identifica no cânon as demais notas fixas do sistema mediante suas relações de consonância. Na primeira oitava, que vai da nota acrescida até a média, essas notas são: a primeira do primeiro (*hypate hypaton*), a indicativa do primeiro (*lichanos hypaton*) e a primeira do tetracorde médio (*hypate meson*). Na oitava aguda, desde a mese até a última do hiperbólico, as notas são: supermédia (*paramese*), última do conjuntivo (*nete synemenon*) e última do disjuntivo (*nete diezeugmenon*). As proporções observadas entre essas notas estão resumidas no gráfico abaixo.

Figura 10 - Consonâncias no SPI



Quanto às demais notas, A. Q. as determina a partir da última nota de cada tetracorde, mediante o acréscimo da extensão de corda equivalente ao intervalo de um tom, com que se obtém a nota vizinha mais grave, e assim sucessivamente.

Mathiesen (pp. 38-39; p. 163, n. 3) anota que, embora não seja possível determinar com precisão as fontes de que Quintiliano se terá servido neste capítulo, dada a variedade de divisões do cânon disponíveis na literatura, há dois autores com os quais A. Q. apresenta maior semelhança: Téon de Esmirna (*Dos conhecimentos matemáticos úteis à leitura de Platão*) e Euclides (*Sectio Canonis*, 19-20). Barker (p. 498, n. 19) reforça essa posição ao afirmar que a passagem na qual Quintiliano descreve o cálculo das notas móveis não passa de um resumo de Euclides. Outras fontes prováveis, aqui como em boa parte do livro III, são ainda: Plutarco (*Da geração da alma no Timeu de Platão*), Ptolomeu (*Harmônica*) e o comentário de Porfírio a Ptolomeu. Os tratados de Euclides e Ptolomeu podem ser encontrados em Barker (*Greek Musical Writings vol. 2: harmonic and acoustic theory*), onde são também traduzidas algumas passagens particularmente importantes de Téon de Esmirna e Porfírio.

Cabe ainda acrescentar que este capítulo do livro III tem relação estreita com o sexto capítulo do livro I, no qual foram apresentadas todas as notas do SPI segundo a posição ocupada no respectivo tetracorde, além das noções de notas fixas, notas móveis e grupo pícnico. Para mais detalhes ou em caso de dúvida, consulte-se acima o resumo da teoria harmônica.

3.5 Capítulo III

Há ainda aqueles que demonstraram as consonâncias por meio de mais cordas. Dispondo quatro cordas de mesma altura tonal ^[99] sobre um instrumento quadrado chamado Hélicon¹⁰² e dividindo a linha que corre ao longo da quarta corda em duas partes iguais, eles traçam uma reta que vai do topo da primeira corda até o ponto anteriormente assinalado na quarta corda. A seguir, traçam outra diagonal partindo da base da primeira corda até o topo da quarta corda, e assim demonstram todas as relações de proporção presentes nas consonâncias, pois as cordas seccionadas emitirão as notas correspondentes às proporções numéricas com que foram divididas¹⁰³.

Assim disposto, o instrumento possui as consonâncias em suas quatro cordas e, se completado com mais cordas de mesma tensão tonal, faria soar todas as notas. Devemos portanto rechaçar¹⁰⁴ os que dizem ser desiguais os números aqui tomados como exemplo, pois também são desiguais os excessos dos agudos¹⁰⁵. Em razão das consonâncias da primeira nota com a quarta e a quinta, e destas para com a oitava, tomamos¹⁰⁶ os números seis, oito, nove e doze, nos quais existe analogia do primeiro com relação ao segundo, e do terceiro em relação ao quarto (tal como há entre a nota acrescida e o diatônico dos primeiros e entre a primeira dos médios e a mese), bem como do primeiro com relação ao terceiro e do segundo com relação ao quarto (tal como entre a nota acrescida e a primeira dos médios, e do diatônico dos primeiros para com a mese¹⁰⁷). Já a razão do segundo com respeito ao terceiro é sesquioitava, a mesma mediante a qual a quinta excede a quarta. É isso por ora.

¹⁰² Nome tomado ao monte Hélicon, na Beócia, em cujo vale habitam as Musas (*Teogonia*, 1-8).

¹⁰³ Como alertam Colomer e Gil (1996, p.177, n.12), A.Q. omite que a segunda corda deve estar a meio caminho entre a primeira e a quarta, e que a interseção entre as retas traçadas assinala a posição da terceira corda. Cf. Ptolomeu, *Harm.*, II, 2. Euclides, *Sectio Canonis*, 163-166.

¹⁰⁴ Barker (op. cit., p.498, n. 23) sugere duas possíveis correções para *paraiteteoi* (devemos rechaçar): *parableteoi* (devemos comparar) ou *paralepteoi* (devemos aplicar, proceder). A sugestão é uma tentativa de contornar a dificuldade de compreensão desta passagem, segundo a qual “devemos rechaçar os que dizem (...), mas tomam os números seis, oito, nove (...)”, quando na verdade A. Q. não rechaça esses números. Colomer e Gil (cf. n. 106 *infra*), seguindo Meibomius, oferecem outra solução.

¹⁰⁵ Se tivéssemos de assinalar um número para a oitava aguda da corda quarto, cujo número é 6, teríamos de atribuir a ela o número 3. Ocorre que o “excesso”, a diferença aritmética entre 6 e 3 é 3, enquanto o “excesso” observado na oitava grave (12 – 6) é 6. A.Q. explica que o que importa é a *analogia*, a proporção entre os números.

¹⁰⁶ Gramaticalmente, o sujeito de “tomamos” (*λαμβάνοντες*) seria o mesmo da oração anterior, “os que dizem” (*οἱ λέγοντες*). Colomer y Gil (op. cit., p.177, n. 13), seguindo Meibomius, entendem que o sujeito de “*λαμβάνοντες*” é um implícito “nós”, orientação que adotamos nesta tradução.

¹⁰⁷ Num sistema de oitava formado por dois tetracordes conjuntos e uma nota acrescida, os números 12, 9, 8 e 6 expressam as relações entre as notas estruturais do sistema. Nota acrescida = 12, diatônico do primeiro = 9, primeiro dos médios = 8, mese = 6.

III

Εἰσὶ δὲ οἱ καὶ διὰ πλειόνων χορδῶν ἐπέδειξαν τὰς συμφωνίας. τέσσαρας γὰρ ἐκτιθέμενοι χορδὰς ἰσοτόνους ^[99] ἐπὶ τινος ὀργάνου τετραγώνου, ὃ δὴ καλοῦσιν ἑλικῶνα, καὶ τῆς τετάρτης τὸν ὑποκείμενον κανόνα σημηνάμενοι δίχα, διάγουσι κανόνιον ἀπὸ τῆς κορυφῆς τῆς πρώτης χορδῆς πρὸς τὸ ληφθὲν ἐν τῇ τετάρτῃ σημείον·

5 καὶ διαγώνιον πάλιν ἀγαγόντες ἀπὸ τῆς βάσεως τῆς πρώτης ἐπὶ τὴν κορυφὴν τῆς τετάρτης τοὺς τῶν συμφωνιῶν πάντας ἐπιδεικνύουσι λόγους· αἱ γὰρ χορδαὶ διαλαμβανόμεναι τοὺς καταλλήλους φθόγγους τοῖς λόγοις τῶν διαιρούντων αὐτὰς ἀριθμῶν ἡγήσουσιν. τὸ δὲ ὄργανον ἧ τοιοῦτο ἔκκεται τὰς συμφωνίας ἔχον ἐν ταῖς τέτρασι χορδαῖς, πάντας δὲ τοὺς φθόγγους ἡχοῦν, [εἰκων] εἰ διὰ χορδῶν ἰσοτόνων

10 ἀναπληρωθεῖη.

Παραιτητέοι τοίνυν οἱ τοὺς ἀριθμοὺς ὑποδειγματικῶς εἰληφθαι λέγοντες ἀνίσους, ἐπεὶ καὶ αἱ ὑπεροχαὶ τῶν ὀξύτητων ἄνισοι, διὰ δὲ τὰς συμφωνίας πρώτου πρὸς τέταρτον φθόγγον καὶ πέμπτον καὶ τετάρτου φθόγγου καὶ πέμπτου πρὸς ὀγδοον λαμβάνοντες ἀριθμοὺς ἕξ ὀκτὼ ἐννέα δώδεκα, ὧν ἐστὶν ἀναλογία ὡς πρῶτος πρὸς

15 δεῦτερον, τρίτος πρὸς τέταρτον (ὡς προσλαμβανόμενος πρὸς ὑπάτων διάτονον, ὑπάτη μέσων πρὸς μέσην), πάλιν δὲ ὡς πρῶτος πρὸς τρίτον, δεῦτερος πρὸς τέταρτον (ὡς προσλαμβανόμενος πρὸς ὑπάτην μέσων, ὑπάτων διάτονος πρὸς μέσην)· ὧν ὁ δεῦτερος πρὸς τρίτον δηλοῖ τὸ ἐπόγδοον ᾧ τὸ διὰ πέντε τοῦ διὰ τεσσάρων ὑπερέχει. ταῦτα μὲν ἐπὶ τοσοῦτον.

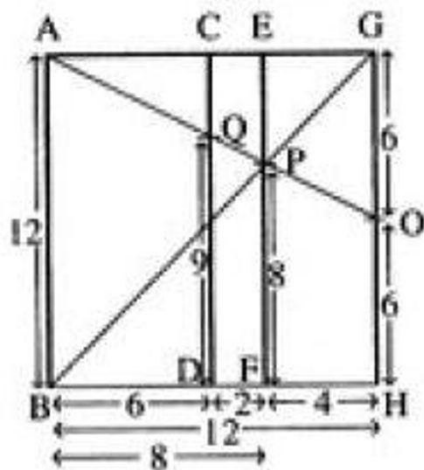
3.6 Comentários ao capítulo III

Em seu afã demonstrativo, Quintiliano recorre agora a um terceiro instrumento, o hélicon, em cujas quatro cordas estão representadas as proporções consonantes. Aqui, todas as etapas da demonstração são remetidas a uma terceira pessoa do plural: dispondo (*ἐκτιθέμενοι*), dividindo (*σημηνόμενοι*) e traçando (*ἀγαγόντες*), eles demonstram (*ἐπιδεικνύουσι*) as relações presentes nas consonâncias. Mas quem são esses aos quais Quintiliano faz referência?

Segundo Mathiesen (p. 163, n. 31. V. ainda “Introduction and Commentary”, pp. 10-11), o hélicon é descrito por três outros autores apenas: Paquímero (VINCENT, A. J. H. *Notice sur divers manuscrits grecs relatifs à la musique*. Paris: Imprimerie Royal, 1847, pp. 384-553), Ptolomeu (*Harm.* II, 2) e Porfírio (em seu comentário ao tratado de Ptolomeu). Como o erudito bizantino do séc. XIII jamais poderia ter sido fonte de A. Q. – embora o contrário, sim, seja bastante provável –, sobram apenas Ptolomeu e Porfírio.

Esse fato tem grande interesse para a datação do tratado de Quintiliano. Embora jamais cite Ptolomeu, omissão que colocaria A. Q. e seu tratado numa data mais recuada, há indícios (e a descrição do hélicon é o mais forte deles) de que A. Q. se tenha valido do comentário de Porfírio em diversas passagens. Mathiesen oferece uma lista em *op. cit.*, p. 11, n. 91. Já quanto ao procedimento demonstrativo descrito por Quintiliano, o quadro reproduzido abaixo deve facilitar a compreensão. Observe-se que a primeira corda (segmento AB) soa a nota inteira. A segunda corda (segmento QD) soa a quarta aguda da nota inicial ($12 \setminus 9 = 4 \setminus 3$). A terceira corda dá o intervalo de quinta ($12 \setminus 8 = 3 \setminus 2$), ao passo que na quarta corda temos a oitava aguda da nota inicial ($12 \setminus 6 = 2 \setminus 1$).

Figura 11 - Hélicon



Fonte: Colomer e Gil, 1996, p.177

3.7 Capítulo IV

A seguir, cabe ainda investigar por que entre os vários intervalos descobertos apenas estes (o sesquitércio, o sesquiáltero e o duplo) são tidos por consonantes dentro do sistema perfeito¹⁰⁸. Dado que o sistema perfeito se apresenta em razão dupla, e que esta compõe-se de razão sesquiáltera e razão sesquitércia¹⁰⁹, tomamos os números ^[100] 3 (o primeiro número sesquiáltero¹¹⁰ e o primeiro perfeito¹¹¹) e 4 (o primeiro número sesquitércio¹¹² e primeiro número plano em geometria¹¹³) e traçamos duas retas perpendiculares, com medidas igualmente 3 e 4, das quais uma estará em proporção sesquiáltera relativamente ao segmento que dela faz parte, enquanto a outra reta estará em proporção sesquitércia. E se, a partir dos pontos que, em cada uma daquelas retas, correspondem ao respectivo número de unidades, traçarmos linhas paralelas, a área total será de doze unidades, se estabelecidas as proporções de modo geométrico; se o fizermos de modo aritmético¹¹⁴, a soma dos números resultará em 35. Cada um dos paralelogramos delimitados pelas partes das retas perpendiculares, bem como pelo todo ou por alguma parte, apresentará nada mais, nada menos que as já mencionadas proporções dos intervalos consonantes. Para fins de clarezas ponham-se abaixo os diagramas¹¹⁵.

¹⁰⁸ Sistema de oitava.

¹⁰⁹ O intervalo de oitava (seis tons) equivale à soma dos intervalos de quarta (dois tons e meio) e quinta (três tons e meio). $2\backslash 1 = 4\backslash 3 \times 3\backslash 2$.

¹¹⁰ Sesquiáltero, ou *ἡμιόλιον*, é um número que pode ser descrito pela fórmula $n + (n\backslash 2)$.

¹¹¹ O número 3 não é dito perfeito aqui no sentido de ser o resultado da soma dos seus divisores (nessa acepção, o primeiro número perfeito é o 6). No início do Cap. V, A. Q. explica melhor em que consiste a perfeição ou completude do 3.

¹¹² Sesquitércio, ou *ἐπίτριτον*, é o número descrito pela fórmula $n + (n\backslash 3)$.

¹¹³ Planos ou quadrados são os números que assumem a forma n^2 . Barker anota (op. cit., p.499, n.27) que a caracterização do 4 como primeiro número plano parece anômala na teorização pitagórico-platônica, na qual o 1 representa o ponto, o 2 a linha, o 3 o plano e o 4 representa o sólido. No entanto, são também ditos sólidos ou cúbicos os números que assumem a forma n^3 .

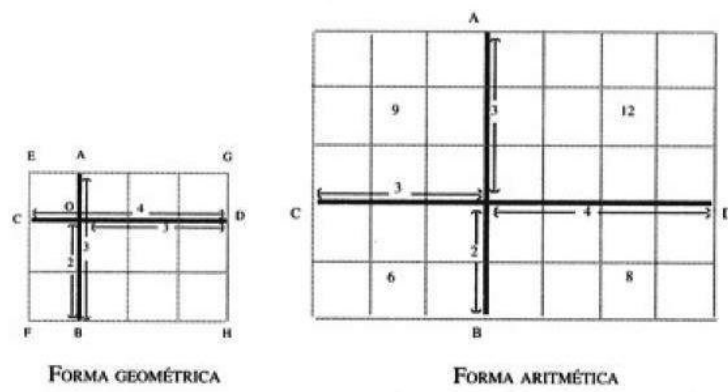
¹¹⁴ Na figura construída geometricamente, as proporções se estabelecem entre a parte e o todo, ao passo que na figura construída aritmeticamente as proporções se dão entre as partes.

¹¹⁵ Os diagramas originais foram perdidos. Os que seguem abaixo, reconstruídos a partir dos diagramas conservados em Plutarco, *De animae procreatione in Timeo*, 1018a-d.

IV

Ἀκόλουθον δ' ἂν εἴη λοιπὸν ἐπιζητῆσαι τί δήποτε πολλῶν διαστημάτων
 εὐρισκομένων ταυτὶ μόνον θεωρεῖται σύμφωνα πρὸ τοῦ τελείου συστήματος· τὸ
 ἐπίτριτον τὸ ἡμιόλιον τὸ διπλάσιον. ἐπεὶ τοίνυν τὸ σύστημα τὸ τέλειον ἐν διπλασίονι
 θεωρεῖται λόγῳ, οὗτος δ' ἀναλύεται εἰς τε τὸ ἡμιόλιον καὶ ἐπίτριτον, λαμβάνομεν
 5 ἀριθμοὺς ^[100] ἡμιόλιον μὲν πρῶτον τὸν τρία καὶ τέλειον πρῶτον <έν> ἀριθμοῖς,
 ἐπίτριτον δὲ πρῶτον τὸν τέσσαρα καὶ πρῶτον ἐπίπεδον ἐν γεωμετρία, <καὶ> τὰς τούτοις
 ἴσας εὐθείας τεμνούσας ἀλλήλας πρὸς ὀρθὰς ἐκτιθέμεθα, ὧν ἡ μὲν πρὸς τὸ αὐτῆς μέρος
 τὸν ἡμιόλιον λόγον, ἡ δὲ τὸν ἐπίτριτον ἔξει. καὶ δὴ σημείων ἡμῖν ἐν αὐταῖς ληφθέντων
 κατὰ τὰς ὑποκειμένας μονάδας εἰ παραλλήλους ἀγάγοιμεν, τὸ μὲν ὅλον ἡμῖν ἐμβαδὸν
 10 πῇ μὲν δώδεκα γίνεται μονάδων κατὰ γεωμετρίαν τοὺς λόγους ἐκτιθεμένοις, πῇ δὲ κατὰ
 ἀριθμητικὴν τριακονταπέντε † τελῶν τὰ † τῶν ἀριθμῶν σύμβολον καταδειχθήσεται·
 ἕκαστον δὲ τῶν ὑπὸ τῶν μερῶν τῶν εὐθειῶν ἐναλλάξ καὶ ὑπὸ ὅλης καὶ μέρους
 περιεχομένων παραλληλογράμμων τοὺς προειρημένους τῶν συμφώνων διαστημάτων
 ἐπιδείξει λόγους καὶ οὔτε πλείους τούτων οὔτε ἐλάττους. σαφηνείας δὲ ἕνεκεν
 15 ὑποκείσθω καὶ τὰ διαγράμματα.

Figura 12 - Formas geométrica e aritmética



Fonte: Colomer e Gil, p. 180

3.8 Comentários ao capítulo IV

Quintiliano pretende demonstrar que as razões consonantes não são nem poderiam ser senão as razões dupla, sesquitércia e sequiáltera. Para tal, nosso autor recorre a procedimentos exclusivamente matemáticos e sem vínculo com experiência musical *stricto sensu*. Fica então evidente que o sentido atribuído aqui por Quintiliano ao fenômeno da consonância nada tem a ver com certa apreciação estética ou resposta fisiológica a um estímulo auditivo. Trata-se de uma propriedade inerente à economia simbólica dos números, um dado necessário à ordem presente no mundo corpóreo. Assim, na figura construída segundo o procedimento geométrico, expressão do aspecto contínuo da quantidade (como A. Q. explicará a seguir), as relações entre as secções das retas expressam as razões consonantes. Os segmentos $CD \backslash OD$ expressam a razão sesquitércia ($4 \backslash 3$); os segmentos $AB \backslash OB$, a relação sesquiáltera ($3 \backslash 2$), enquanto os segmentos $OD \backslash OB$ expressam a razão dupla ($2 \backslash 1$). Na figura construída a partir do procedimento aritmético, ligado ao caráter descontínuo da matéria, as relações entre as áreas (6, 8, 9 e 12) dos quadriláteros delimitados pelas retas concorrentes também expressam as relações consonantes: $12 \backslash 6 = 2 \backslash 1$; $12 \backslash 9 = 4 \backslash 3$; $12 \backslash 8 = 3 \backslash 2$. As figuras utilizadas aqui por A. Q. são também descritas em Plutarco (*De animae procreatione*, 1018a-b), a partir do qual os diagramas, perdidos, foram reconstituídos. A demonstração de Quintiliano não se encerra aqui, mas continua no capítulo seguinte, que tratará da formação da série harmônica a partir das séries aritmética e geométrica.

3.9 Capítulo V

Tínhamos então tomado duas retas: uma contendo o primeiro número perfeito (já que o três é o primeiro número a exibir início, meio e fim, bem como oposição e mediação¹¹⁶), e outra que exibía a natureza do plano em geometria. O número 1 aplicado a si mesmo geometricamente não produz nenhum tipo de multiplicidade, ao passo que duas vezes
 5 dois gera o quatro, o primeiro número plano e quadrado. Dispusemos as potências de dois modos, de modo aritmético e de modo geométrico, pois a proporção¹¹⁷ harmônica compõe-se de ambas, ou seja, tanto da proporção aritmética quanto da geométrica. A proporção aritmética é composta por termos que ultrapassam [os anteriores] e são ultrapassados [pelos
 10 posteriores] mediante o acréscimo de um mesmo valor numérico, enquanto a proporção geométrica conserva o mesmo valor seja na proporção dos números entre si, seja na proporção entre suas respectivas diferenças. A proporção harmônica gera o primeiro acréscimo^[101] de modo aritmético, e o segundo de modo geométrico¹¹⁸. Sendo a quantidade dupla, na quantidade contínua impera a geometria, que produz as razões segundo a extensão, comparando o todo com suas respectivas partes, ao passo que na quantidade discreta impera a
 15 aritmética, que, dividindo o todo, compara as partes entre si. Estão presentes em cada proporção os seguintes números. Na aritmética: 2, 3 e 4. Na geométrica: 2, 4 e 8. Na harmônica: 3, 4 e 6. Se quisermos dispor em sequência as razões que abrangem as três consonâncias, forçosamente acrescentamos um número que exceda o primeiro em razão sesquitércia e outro que o exceda em razão dupla. Grosso modo, se introduzirmos médias
 20 aritméticas no meio de uma proporção geométrica, obteremos uma proporção harmônica, seja ela plana ou sólida. Seja, por exemplo, uma proporção geométrica dupla: 2, 4 e 8; se entre cada uma de suas razões puseres uma média aritmética, obterás uma proporção plana, qual seja: 2, 3, 4, 6, 8. Seja, ainda, uma proporção tripla 3, 9, 27. Se puseres entre suas respectivas razões duas médias aritméticas, ou seja, entre o 3 e o 9, os números 4 e 6, e entre o 9 e o 27 os
 25 números 12 e 18, comporás uma proporção harmônica sólida¹¹⁹.

¹¹⁶ A. Q. avança aqui alguns aspectos da sua aritmologia simbólica, da qual tratará mais detidamente no cap. 6. O 3 possui início, meio e fim porque é a culminância do movimento que, partindo da mônada, desdobra-se tensionalmente na díada para enfim alcançar na triada um ponto de equilíbrio e repouso, uma mediação. Cf. Jámblico, *Teologia da Aritmética* (Waterfield, 1988, p. 50).

¹¹⁷ O termo aqui utilizado é *ἀναλογία*, que designa não uma relação qualquer entre dois termos, mas uma relação entre relações. Assim, $3\sqrt{2}$ é uma razão, *λόγος*, ao passo que $3\sqrt{2} = 6\sqrt{4}$ é uma *ἀναλογία*.

¹¹⁸ Dados três números A, B e C de uma progressão aritmética, teremos que $C-B\backslash B-A = C\backslash C$, em que B representa a média aritmética entre os extremos A e C. Numa progressão geométrica A, B e C, teremos que a média geométrica entre os termos A e C se dá na forma $A\backslash B = B\backslash C \gg B^2 = A.C \gg B = \sqrt{A.C}$. Já na série harmônica A, B e C, temos que $C-B\backslash B-A = C\backslash A$, ou seja, $B-A = (C-B)A\backslash C$. Sobre as diversas modalidades de proporção, Cf. Ghyka, 1977, Cap.1.

¹¹⁹ As duas séries geométricas correspondem aos números da geração da alma do mundo no *Timeu*, 35b-36b.

V

Δύο δὲ εὐθείας εἰλήφμεν τὴν μὲν ἀριθμὸν πρῶτον τέλειον περιέχουσαν
 (ἀρχὴν γὰρ καὶ μέσον καὶ τέλος, ἐναντιότητά τε καὶ μεσότητα πρῶτος ἐξέφηνεν ὁ τρία),
 τὴν δὲ ἐπίπεδον φύσιν ἐν γεωμετρίᾳ δείξασαν πρῶτον· ὁ μὲν γὰρ εἷς ἐφ' ἑαυτὸν
 γινόμενος γεωμετρικῶς οὐδὲν οἶός τε πλῆθος ἐμφῆναι, ὁ δὲ δις δύο πρῶτον ἐπίπεδον
 5 καὶ τετράγωνον ἐγέννησε τὸν τέσσαρα. διττῶς δὲ τὰς δυνάμεις ἀριθμητικῶς τε καὶ
 γεωμετρικῶς ἐξεθέμεθα, ὅτι τὴν ἀρμονικὴν ἀναλογίαν ἐξ ἀμφοῖν τῆς τε ἀριθμητικῆς καὶ
 γεωμετρικῆς συντεθεῖσαν γίνεσθαι συμβαίνει· ἡ μὲν γὰρ ἀριθμητικὴ τοὺς ὄρους
 ὑπερέχοντάς τε καὶ ὑπερεχομένους τοῖς ἴσοις ἀριθμοῖς ἔχει, ἡ δὲ γεωμετρικὴ τὰς ἴσας
 ὑπεροχὰς κὰν τοῖς λόγοις πρὸς ἀλλήλους ἄσπερ κὰπὶ τῶν ὄρων συνίστησιν, ἡ δ'
 10 ἀρμονικὴ τὴν μὲν προτέραν ὑπεροχὴν ἐκ ^[101] τῆς ἀριθμητικῆς λαμβάνουσα, τὴν δὲ
 ἑτέραν ἐκ τῆς γεωμετρικῆς γεννᾶται. διττοῦ δὲ ὄντος τοῦ ποσοῦ τοῦ μὲν συνεχοῦς
 ἐπιστάτις οὕσα γεωμετρία κατὰ μέγεθος ποιεῖται τοὺς λόγους ὅλα μέρεσι τοῖς αὐτῶν
 συγκρίνουσα, τὸ δὲ διαστηματικὸν ἀριθμητικὴ γνωματεύουσα, μερίζουσα τὸ ὅλον, τὰς
 τῶν μερῶν πρὸς ἀλλήλα ποιεῖται συγκρίσεις. ὑπόκεινται δὲ ἐκάστη ἀναλογία
 15 <ἀριθμοί>, ἀριθμητικῇ δύο τρία τέσσαρα, γεωμετρικῇ δύο τέσσαρα ὀκτώ, μουσικῇ τρία
 τέσσαρα ἕξ· βουλόμενοι γὰρ τοὺς περιέχοντας λόγους τὰς τρεῖς συμφωνίας
 ἐπιδεικνύναι κατὰ τὸ ἐξῆς, ἀναγκαίως τὸν μὲν κατὰ τὸν ἐπίτρίτον ἀριθμὸν ὑπερέχοντα,
 τὸν δὲ κατὰ τὸν διπλασίῳ πλεονάζοντα συνίσταμεν. καθόλου δὲ εἰπεῖν, εἰ μεταξὺ
 γεωμετρικῆς ἀναλογίας ἀριθμητικᾶς παραβάλλοις μεσότητος, ἀρμονικὴν ἀναλογίαν ἢ
 20 ἐπίπεδον ἢ στερεὰν ἀπεργάσῃ. ἔστω γὰρ ἀναλογία γεωμετρικὴ διπλασίῳ· δύο τέσσαρα
 ὀκτώ· ταύτης εἰ ἐκατέρῳ τῶν λόγων ἀριθμητικὴν <παραβάλλοις μεσότητος,
 ἀρμονικὴν> ποιήσεις ἀναλογίαν [καὶ] ἐπίπεδον οἷον δύο τρία τέσσαρα ἕξ ὀκτώ. πάλιν
 δὲ ἔστω τις ἀναλογία κατὰ τὸ τριπλάσιον· τρία ἐννέα εἰκοσιεπτὰ. ταύτης τῶν λόγων εἰ
 παραβάλλοις ἐκατέρῳ μεσότητος δύο, μεταξὺ μὲν τοῦ τρία καὶ ἐννέα <τέσσαρα καὶ ἕξ,
 25 μεταξὺ δὲ τοῦ ἐννέα> καὶ εἰκοσιεπτὰ δώδεκα καὶ δεκαοκτώ, μουσικὴν στερεὰν
 ἀποτελεῖς ἀναλογίαν.

3.10 Comentários ao Capítulo V

As demonstrações matemáticas de A. Q., percebe-se, não são desprovidas de certo apelo estético. Nesse sentido, vale a pena atentar aqui para propriedades das séries numéricas apresentadas ao fim do capítulo.

A série geométrica plana (2, 4 e 8) expressa a progressão em oitavas, ao passo que na série sólida (3, 9 e 27) os termos estão separados por um intervalo de oitava e quinta¹²⁰. Quando inserimos entre a oitava 2 – 4 a média aritmética entre esses dois termos¹²¹, o 3, obtemos os intervalos de quinta ($3\backslash 2$) e quarta ($4\backslash 3$). O mesmo ocorre na oitava superior, ao acrescentarmos entre o 4 e 8 a média aritmética 6, dado que $6\backslash 4 = 3\backslash 2$ e $8\backslash 6 = 4\backslash 3$. Mais ainda, os três termos que separam os extremos da dupla oitava 2 – 8, isto é, os números 3, 4 e 6 formam igualmente uma progressão harmônica composta de uma oitava (3-6), um intervalo de quarta ($4\backslash 3$) e outro de quinta ($6\backslash 4$). Nessa oitava intermediária, porém, os intervalos estão dispostos na ordem inversa. Por fim, as duas oitavas da série harmônica plana podem ser divididas em duas séries aritméticas com um termo comum cujos respectivos excessos (1 e 2) e respectivos termos estão em razão dupla: 2, 3, 4 e 4, 6, 8.

Na série geométrica sólida (3, 9, 27), a introdução de uma primeira média aritmética entre cada par de termos da progressão (3, **6**, 9, **18**, 27) divide o intervalo total em dois intervalos, respectivamente, de oitava e quinta. Assim, entre 3 e 9, temos a média aritmética 6 ($9-6\backslash 6-3 = 9\backslash 9$), e entre 9 e 27 a média aritmética 18. De 3 a 6 temos uma oitava, assim como entre 9 e 18. E de 6 a 9 temos uma quinta ($9\backslash 6 = 3\backslash 2$), tal como entre 18 e 27 ($27\backslash 18 = 18\backslash 18 + 9\backslash 18 = 1 + 1\backslash 2 = 3\backslash 2$). A inserção de uma média aritmética 4 entre os dois termos da oitava 3 – 6, novamente reparte a oitava em dois intervalos, respectivamente, de quarta e quinta. O mesmo ocorre quando da inserção do 12 entre 9 e 18 (Colomer e Gil, op. cit., p. 181, n. 19). O que se obtém ao fim da inserção consecutiva de duas médias aritméticas entre os termos da série geométrica sólida inicial é uma série harmônica sólida que compreende duas oitavas separadas por um intervalo de quinta. Cada uma dessas oitavas (3, 4, 6 e 9, 12, 18), por sua vez, representa igualmente uma série harmônica cujos respectivos termos e excessos estão em razão tripla. Além disso, no centro da série harmônica sólida surge a série aritmética 6, 9, 12, cujo excesso é igualmente 3.

¹²⁰ Entre o 3 e o 9, por exemplo, há a oitava representada pelo 6, à qual se acrescenta a quinta existente entre o 9 e o seis ($9\backslash 6 = 3\backslash 2$). O mesmo ocorre entre 9 e 27, separados pela oitava $18\backslash 9$ ($2\backslash 1$) e pela quinta $27\backslash 18$ ($18\backslash 18 + 9\backslash 18 > 1 + 1\backslash 2 > 3\backslash 2$).

¹²¹ $3-2 = 4-3$

3.11 Capítulo VI

E já que fomos forçosamente levados a mencionar os números, não é sem propósito dizer algo mais a respeito deles: o exame será intrincado, mas com ele se há de mostrar a imensa consonância existente entre a música e os números¹²². Os antigos consideravam a mônada a causa agente¹²³ e o princípio da consonância entre todas as coisas,
 5 [102] pois tudo o que existe permanece unido por meio da harmonia¹²⁴. Já à díada denominavam matéria, por ser a primeira a expressar a oposição¹²⁵. E chamavam totalidade¹²⁶ à tríade, por ser plenificada pela contrariedade e pelo ponto médio. À tétrada denominaram sólida, uma vez que, partindo do ponto, e aumentando as dimensões sucessivamente, descobre-se em quarto lugar o sólido¹²⁷, o qual se manifesta a partir do primeiro número apto
 10 a receber as três dimensões¹²⁸. À pêntada chamavam percepção sensível (o motivo é óbvio¹²⁹), e à héxada perfeição do corpo, por ser a combinação geométrica do primeiro número par com o primeiro número ímpar (razão por que foi denominado também “casamento”¹³⁰). À héptada chamavam pureza (pois é o único dentre os números da década a não ser gerado geometricamente por outro nem gerar outro¹³¹), e à óctada corpo material (já que formado
 15 pela multiplicação cúbica do primeiro número par¹³²). À enéada chamavam música, por ser composta de números que estabelecem entre si as três razões consonantes (pois 2, 3 e 4

¹²² Para um testemunho da antiguidade e das fontes do simbolismo aritmológico exposto a seguir, cf. Burkert, 1972, pp. 466-467.

¹²³ ποιητικὴ αἰτία

¹²⁴ Cf. Filolau, frags.1, 2, 6 e 7. Arist., *Met.*, 985b 23ss., 987b22, 1091a 13ss. Teofrasto, frag. 14. Téon de Esmirna, 99.24 – 100.8. Platão, *Banquete*, 187a; *Parmênides*, 137c – 166. Plotino, *Enéadas*, V, 1 [10].

¹²⁵ ἐναντιότης, oposição ou contrariedade. Conceito central na cosmologia de A. Q., já abordado no livro II, Caps. 6, 9, 11, 12 e 14. A díada, na sua relação com a mônada, é a origem da oposição masculino-feminino ou determinante-determinável ou forma-matéria à qual está submetido o mundo físico. Os números pares são ditos indeterminados pelos pitagóricos, e a díada, como primeiro número par, e logo protótipo da paridade, expressa a natureza da potência determinável. Cf. Arist., *Met.*, 986a 15ss.; 988a14. Teofrasto, frag.12. Téon de Esmirna, 100.9-12.

¹²⁶ τὸ σύμπαν. A. Q. emprega três expressões para designar o universo: τὸ πᾶν, τὸ σύμπαν, τὰ ὅλα. Não consideremos necessário adotar uma tradução específica para cada termo. Independentemente da expressão empregada por A. Q. numa dada passagem, “universo” deve ser entendido não como uma vastidão ilimitada, mas como um todo organizado e completo em si mesmo. A identificação do 3 com a totalidade deriva, por sua vez, da identificação do universo com o intervalo de oitava, isto é, com o 2 e o 1. Cf. Mathiesen, p.116, n. 7.

¹²⁷ A figura em questão é um tetraedro, sólido formado por quatro triângulos equiláteros, e que pode ser construído mediante a inserção de um ponto no centro de um triângulo equilátero e traçando retas que liguem cada um dos ângulos do triângulo a este ponto central.

¹²⁸ Dimensão, διάστημα, também significa intervalo. E, de fato, a série numérica 1, 2, 3, 4 é a primeira a expressar os três intervalos consonantes.

¹²⁹ Os cinco sentidos.

¹³⁰ Números ímpares são masculinos, e os pares, femininos. O seis é o produto do primeiro número masculino, 3, como o primeiro feminino, 2. Utilizando o processo aritmético, mas conservando o mesmo raciocínio, Jámblico (*The theology of Arithmetic*. Waterfield, 1988, p.65) atribui ao cinco o epíteto “casamento”.

¹³¹ Téon de Esmirna (103.1 – 104.19) fornece mais detalhes, dentre os quais o de que os pitagóricos denominavam o sete “Atena”, pois ela, tal como o sete, não foi gerada nem gerou.

¹³² O oito é o 2 (i.e. a matéria) elevado ao cubo.

VI

Ἐπειδὴ δὲ ἀριθμῶν ἀναγκαίως ἐπεμνήσθημεν, οὐκ ἀηδὲς περὶ τούτων ἐπὶ πλέον εἰπεῖν· ποικιλωτέρα γὰρ ἢ ἐξέτασις καὶ ἅμα πλείστη τοῖς κατὰ μουσικὴν ἐπιδειχθήσεται συμφωνία. τὴν μὲν γε μονάδα ὡς ἀρχὴν τῆς τῶν ὅλων ^[102] συμφωνίας καὶ ποιητικὴν αἰτίαν ἐλογίζοντο οἱ παλαιοί· πάντα γὰρ γίνεσθαι διὰ τῆς εἰς ἓν ἀρμονίας

5 συνεχόμενα· τὴν δὲ δυάδα κατὰ τὴν ὕλην ἔταπτον ἐναντιότητος οὗσαν πρώτην ἐμφαντικὴν. τριάδα δὲ τὸ σύμπαν ἐκάλουν ἐναντιότητι καὶ μεσότητι πεπληρωμένον. τετράδα δὲ στερεὸν προσεῖπον· ἀρξαμένοις γὰρ ἀπὸ σημείου καὶ κατὰ τὸ ἐξῆς αὖξουσιν τὰ διαστήματα τέταρτον τὸ στερεὸν εὐρίσκεται, ἐξ ἀριθμοῦ πρώτου τριῶν δεκτικοῦ διαστημάτων ἐπιφαινόμενον. τὴν δὲ πεντάδα αἴσθησιν ἔφασαν (φανερὰ δὲ ἡ αἰτία), τὴν

10 δὲ ἐξάδα τελειότητα σώματος συντιθέμενον ἐκ πρώτου περιττοῦ καὶ ἀρτίου [καὶ] κατὰ γεωμετρίαν (διὸ καὶ γάμος αὐτοῖς προσηγορεύθη), τὴν δὲ ἐπτάδα ἀγνείαν (μόνος γὰρ οὗτος τῶν ἐντὸς δεκάδος οὔτε γεννᾶται γεωμετρικῶς ὑφ' ἐτέρων οὔθ' ἕτερον γεννᾷ), τὴν δὲ ὀκτάδα σῶμα ἔνυλον (ἐκ γὰρ τοῦ πρώτου <ἀρτίου> πολυπλασιαζομένου κυβικῶς συνίσταται). τὴν δὲ ἐννεάδα μουσικὴν ἐκάλουν, ὅτι πρῶτος ἐξ ἀριθμῶν τοὺς

15 τρεῖς συμφώνους παριστάντων λόγους συντίθεται (δύο γὰρ καὶ τρία καὶ τέσσαρα

somam 9), mas também pelo fato de a harmonia e o movimento circular do universo resultarem nesse número, considerando-se os chamados sete planetas¹³³ e as duas esferas, a esfera dos astros não errantes e a esfera imóvel¹³⁴. A década foi chamada de primeira
 20 consonância, pois se alguém dividisse o primeiro sistema musical consonante, o sistema de quarta, nos menores intervalos (ou seja, a diese), haveria de encontrar dez desses intervalos e, se substituísse a diese pela unidade, pareando, nos três gêneros da melodia¹³⁵, os números seguintes com os intervalos, veria surgir o mesmo número. Mas a década é também o
 25 primeiro número formado de ^[103] dois outros (2 e 8) sobre os quais recai um ponto médio proporcional (ou seja: 2, 4 e 8), sequência denominada por alguns de primeira harmonia, pois assim chamavam os antigos às proporções geométricas planas. Mas o 10 resulta, mediante cálculos, também do 9 (que representa a harmonia do todo) e do retorno ao princípio pelo acréscimo da unidade, da qual o 10 participa e que lhe conserva a identidade. Há ainda algo
 30 acerca do 11. É que o tom relativo à primeira diese (em escala ascendente) revela uma proporção cujo nome é também onze¹³⁶. Já o doze é mais musical dos números, pois nenhum dos números anteriores ostenta, com respeito à maior parte dos números que o antecedem, as consonâncias harmônicas, embora os números divididos em partes menores apresentem certas proporções com respeito a outras porções extensas. Mas somente o doze possui a razão sesquitércia com respeito ao 9, a sesquiáltera com respeito ao 8, a dupla com respeito ao 6, e a
 35 razão tripla com relação ao 4, e a razão quádrupla com relação ao 3, motivo por que até esse número (ou seja, até os doze tons) aprouve à nossa natureza conduzir a agudeza da voz¹³⁷.

¹³³ Sol, Lua, Mercúrio, Marte, Vênus, Júpiter e Saturno.

¹³⁴ A esfera terrestre e a esfera das estrelas fixas (zodíaco). Ou ainda o éter e o zodíaco. Cf. III, 12, n. 180 *infra*. E ainda *Timeu*, 36c-e.

¹³⁵ Trata-se dos gêneros enarmônico, cromático e diatônico, já discutidos anteriormente. Em qual seja o gênero, o intervalo de quarta terá sempre dois tons e meio, ou seja, 10 dieses enarmônicas.

¹³⁶ A proporção entre o tom (9\8) e a diese maior (33\32) é expressa pela fração $(9\backslash 8)\backslash (33\backslash 32) = 12\backslash 11$ (*ephendekatos*, ou seja, *epi* + *hendeka*, que significa “onze”).

¹³⁷ Ou seja, o alcance da voz humana seria de duas oitavas. Segundo Aristóxeno (*Elementa Harmonica*, 20.23-30), esse alcance é de duas oitavas e uma quinta.

τὸν ἐννέα πληροῖ), ἀλλὰ καὶ <διὰ τὸ> τὴν τοῦ παντὸς ἀρμονίαν τε καὶ περιφορὰν ἐς
 τοσοῦτον συμβαίνειν τὸν ἀριθμὸν ἑπτὰ μὲν πλανητῶν, δυεῖν δὲ τῆς τε ἀπλανοῦς
 σφαίρας καὶ τῆς μενούσης ὀνομαζομένων. τὴν γε μὴν δεκάδα πρώτην ἐκάλουν
 20 συμφωνίαν· εἰ γάρ τις τὸ πρῶτον ἐν μουσικῇ σύστημα σύμφωνον, ὅπερ ἐστὶ τὸ διὰ
 τεσσάρων, εἰς τὰ ἐλάχιστα διέλοι διαστήματα (λέγω δὲ τὰς διέσεις), δέκα ταύτας
 γινομένας εὐρήσει, καὶ θέμενος ἀντὶ διέσεως μονάδα καὶ τὰς λοιπὰς ἰσομεγέθως τοῖς
 διαστήμασι συντιθεὶς κατὰ τὰ τρία τῆς μελωδίας γένη τὸν αὐτὸν ἀριθμὸν συμβαίνοντα
 θεωρήσει. ἀλλὰ καὶ πρῶτος ἐκ δυεῖν ἀριθμῶν ἐστὶν ὧν μέσος εἰς ἀνάλογον πίπτει, τοῦ
 25 ^[103]τε δύο καὶ ὀκτώ, οἷον δύο τέσσαρα ὀκτώ, ὃ καὶ πρώτη παρά τισιν ἀρμονία κέκληται·
 τὰς γὰρ ἐπιπέδους κατὰ γεωμετρίαν ἀναλογίας οὕτως ἐκάλουν οἱ παλαιότεροι. ἀλλὰ
 καὶ τῆς ἐννεάδος, ἥ τὴν τῶν ὅλων ἀρμονίαν σημαίνει, μετὰ τῆς ἐς τὸ πρῶτον ἀναφορᾶς
 καὶ εἰς ἓν συγκεκριαιώσεως, οὗ μετασχοῦσα συνδέεται, λογιζομένοις ὃ δέκα
 συμβαίνει. ἔστι δὲ τις καὶ περὶ τὸν ἔνδεκα λόγος· ὃ γὰρ τόνος πρὸς τὴν πρώτην διέσιν,
 30 ἐὰν † ἐπίτασιν †, τὸν ἐπώνυμον αὐτοῦ λόγον ἔχων ἀναφανήσεται. ὃ γε μὴν δώδεκα
 μουσικώτατος ἀριθμῶν· τῶν γὰρ πρὸ αὐτοῦ πάντων οὐδεὶς πρὸς τοὺς πλείστους τῶν
 προκειμένων τὰς ἀρμονικὰς ἐπιδείκνυσι συμφωνίας, εἰ καὶ ὅτι μάλιστα διαιρούμενοι
 λόγους τινὰς πρὸς ἄλλα πλάτη μερῶν ἐπιφαίνουσιν. ἀλλὰ γὰρ οὕτοσι μόνος πρὸς μὲν
 τὸν ἐννέα λόγον ἔχει τὸν ἐπίτритον, πρὸς δὲ τὸν ὀκτὼ τὸν ἡμιόλιον, πρὸς δὲ τὸν ἕξ τὸν
 35 διπλασίω, καὶ ἔτι πρὸς μὲν τὸν τέσσαρα τὸν τριπλασίω, πρὸς δὲ τὸν τρία τὸν
 τετραπλασίω [τοῖς ἀπὸ μονάδος ἐφεξῆς τρισὶ συμπληρωτικοῖς οὗσι δεκάδος καὶ τριῶν
 διαστημάτων τοὺς λόγους ἐπιδεδεγμένοις]· διὸ καὶ μέχρι τῆςδε τῆς ποσότητος (λέγω δὲ
 τῶν δώδεκα τόνων) ἡ φύσις ἡμῶν ἤρκεσε προαγαγεῖν τὴν τῆς φωνῆς ὀξύτητα.

3.12 Comentários ao capítulo VI

A exposição acerca da espécie aritmética da Música da Natureza aproxima-se agora do fim, e Quintiliano, após ter longamente discorrido sobre os números e proporções pertinentes à música, ingressa de vez no tema da aritmologia simbólica, tema já anteriormente tangenciado (ou mesmo explicitamente abordado) em vários momentos. Exceção feita a um ou outro detalhe, as associações simbólicas e conceituais de Quintiliano para os dez números iniciais pouco diferem da recensão feita por Burkert (1972, p. 467). A diferença mais notável está no fato de que A. Q. tenha avançado sua aritmologia simbólica para além da década, número como qual, diz Burkert, apoiado em Aristóteles (*Met.* 986a8; *Probl.* 910b31), “ends the symbolic interpretation of numbers”. Burkert, em todo caso, faz questão de frisar essa particularidade de A. Q. (p. 468, n. 10). É também notável, segundo Barker (p. 503, n. 47), que A. Q. não mencione a tetraktys ($1+2 + 3 + 4 = 10$) pitagórica, na qual estão presentes todas as razões consonantes, em nenhum momento ao longo de suas considerações sobre a década, reservando, como diz, “his greatest enthusiasm for the number 12”. Todavia, como já tivesse apontado logo antes a presença das razões consonantes na série (2, 3, 4) de que se compõe o 9, compreende-se que A. Q. tenha considerado a repetição pouco produtora.

Burkert afirma que esse simbolismo aritmológico se perde nas brumas do tempo, e que, mesmo entre os gregos, ele é anterior à constituição da matemática como ciência. Já quanto à aritmologia propriamente pitagórico-platônica, há em Burkert (pp. 15-96) um estudo com excelente recensão de fontes. Sobre as fontes de A. Q. neste capítulo em particular, Mathiesen (p. 40), “in view of the earlier apparent uses of Theon”, aponta Téon de Esmirna, enquanto Barker o descarta, sempre anotando (pp. 502-504) as passagens que os dois autores divergem, embora não exclua a possibilidade de fontes comuns.

3.13 Capítulo VII

Alguém talvez objetasse que nossa argumentação não se sustenta, vez que, por um lado, alicerçamos nosso exame das questões musicais sobre os números ^[104], aos quais os intervalos, porém, não se mostram perfeitamente receptivos¹³⁸. A razão disso, se queremos revelá-la, requer uma doutrina divina e secreta. Pois as coisas deste mundo são constituídas por imitação de realidades mais altas, cujo influxo e cujo movimento lhes dão origem e lhes nutrem o ser, diferindo ambas as regiões pelo fato de uma ser pura e incorruptível, enquanto a outra é agitada e turva. Na primeira, a ação se dá de modo perfeito e sem impedimento, ao passo que na segunda ela é falha, obstável e dificultosa, não por culpa do agente, mas em virtude da desordem e da impotência da matéria. Tal como o escultor que, dizem, esculpe facilmente na pedra as imagens que deseje, não o fazendo jamais (salvo a custa de muita dificuldade) na pedra-pome, e não por debilidade sua ou imperícia, mas pela inadequação do material. Assim, também a ação do universo se exerce melhor sobre aquelas realidades (mais dóceis porque mais divinas), ao passo que se exerce mais tenuamente sobre as coisas daqui, em razão da imensa distância, bem como da sedimentação e da obscuridade corporais de que padecem. A exemplo, tal como dizem, da luz solar, que vista no ar é puríssima, ao passo que nas profundezas marinhas é débil e evanescente. E não porque ela assim o seja, mas porque o meio circundante tolhe os nossos sentidos. Assim, também as emanções do alto não operam do mesmo modo em todo lugar, mas conforme a dignidade dos substratos de cada lugar. Por isso é que nós mesmos, quando a agitação e a desordem das coisas daqui nos afetam, recebemos do alto a mínima assistência necessária, derivada do caráter uno e solidário do universo. Quando, porém, tendo conhecido a nós mesmos e compreendido o que nos fundamenta, orientamos nossos impulsos e ^[105] nosso modo de vida para as coisas mais altas, nesse momento recebemos de parte da providência universal¹³⁹ o que há de mais puro e perfeito, aproximando assim nossa natureza daquilo que mais lhe convém, mediante a semelhança com o que há de mais belo. Como prova evidente da simpatia entre as coisas de cá e as de lá, apontam-se tanto as mudanças dos ares como os movimentos das águas, as altas temperaturas e os climas amenos, que surgem conforme a disposição estabelecida com as coisas de lá. E igualmente fenômenos que, por assim dizer, ocorrem a todo momento, como o crescer e o perecer das plantas, o robustecer-se e o minguar-se dos animais, fenômenos esses

¹³⁸ Os termos com que A. Q. formula o problema já antecipam a noção de que a irracionalidade de certos intervalos, demonstrada nos capítulos iniciais do livro III, deriva de certa oposição, ou contrariedade, que a matéria impõe à forma. Assim, estabelece-se entre o intervalo como forma e o intervalo como fenômeno físico uma cesura ontológica.

¹³⁹ *τῆς ὅλης προνοίας*

VII

Τάχ' οὖν ἄν τις ὑπολάβοι μὴ συνεστάναι τὸν λόγον ἡμῖν τὴν μὲν ἐξέτασιν
 τῶν κατὰ μουσικὴν ἐπ' ἀριθμῶν ^[104] ποιούμενοις, αὐτῶν δὲ τούτων φάσκουσι καὶ μὴ
 τελείως εἶναι δεκτικὰ τὰ διαστήματα. τούτου δὴ τὴν αἰτίαν εἰ μέλλοιμεν ἐρεῖν, κινητέος
 ἡμῖν θεϊὸς τε καὶ ἀπόρρητος λόγος. τῶν γὰρ ἐνταυθοῖ κατὰ μίμησιν τὴν πρὸς τὰ
 5 τιμιώτερα συνισταμένων καὶ πρὸς τὴν ἐκείνων φορὰν τε καὶ τροπὴν τὴν τε γένεσιν
 λαμβανόντων καὶ τὸ εἶναι ποριζομένων, διαφορᾷς δὲ οὔσης ἐν ἀμφοτέροις τοῖς τόποις
 καὶ τοῦ μὲν καθαροῦ τε ὄντος καὶ ἀδιαφθόρου, τοῦ δὲ θολεροῦ καὶ ἰλυώδους, ἐκεῖθι μὲν
 ἢ ἐνέργεια τελεία καὶ ἀνεμπόδιστος γίνεται, ἐνταυθοῖ δὲ ἐλλιπὴς τε καὶ χωλεύουσα καὶ
 δύσκολος, οὐ διὰ τὴν τοῦ δρῶντος αἰτίαν, διὰ δὲ τὴν τῆς ὕλης ταραχὴν τε καὶ
 10 ἀδυναμίαν. ὥς γὰρ τὸν λιθοξόον ἐν μὲν λίθῳ φασὶν εὐχερῶς ἐνθήσειν οὓς ἂν προέλῃται
 τύπους, ἐν κισήριδι δὲ οὐδεπώποτε ἢ δυσκόλως, οὐ κατὰ ἀτεχνίαν ἢ ἀσθένειαν τὴν
 αὐτοῦ, διὰ δὲ τὴν ἀνεπιτηδειότητα τῶν ὑποκειμένων, οὕτως δὲ καὶ τὴν ἐκ τοῦ παντὸς
 ἐνέργειαν τῶν μὲν ἐπέκεινα διὰ τὸ θεϊότερον ἐπιτηδεῖως ἐχόντων μᾶλλον καθικνεῖσθαι,
 τῶν δ' ἐνθάδε διὰ τὴν πολλὴν ἀπόστασιν καὶ διὰ τὴν σωματικὴν ἀχλὺν τε καὶ
 15 ὑποστάθμην τεθολωμένων ἀμαυρότερον. οἷον γὰρ ἀκτὶς ἡλιακὴ, φασί, θεωρεῖται ἐν μὲν
 ἄερι καθαρωτάτῃ, ἐν δὲ θαλαττίοις βάθεσιν ἀμυδρὰ καὶ ἐξίτηλος, οὐκ αὐτὴ τοιαύτη
 τυγχάνουσα, τῆς δ' ἡμετέρας αἰσθήσεως ὑπὸ τοῦ περιέχοντος παραποδιζομένης, οὕτως
 δὲ καὶ τὰς ἄνωθεν διηκούσας ἀπορροίας οὐχ ὁμοίως κατὰ πάντα ἐνεργεῖν τόπον, κατ'
 ἀξίαν δὲ ἐκάστου τῶν ὑποκειμένων. διὸ καὶ αὐτοὺς ἡμᾶς, ὅτε μὲν τῇ τῶν ἐνθαδὶ ταραχῇ
 20 τε καὶ ἀταξίᾳ προσπεπόνθαμεν, ὀλίγης τινὸς καὶ ἀναγκαίας ὑπὸ τοῦ κρείττονος
 τυγχάνειν ἐπικουρίας διὰ τὴν τοῦ παντὸς ἔνωσιν τε καὶ κοινωνίαν· ἥνικα δ' ἂν αὐτοὺς τε
 γνόντες καὶ ὅθεν ἡμῖν ἡ ἀρχὴ μαθόντες ἐπὶ τὰ τιμιώτερα τὴν τε ὁρμὴν ^[105] καὶ τὸν βίον
 τρέψωμεν, τηνικαῦτα τῆς ὅλης προνοίας δέχεσθαι τὸ ἀκραιφνὲς καὶ τελεώτατον, τῆς
 ἡμετέρας τότε φύσεως ἐς τὸ ἐπιτήδειον συμβαλλομένης ὁμοιώσει τῇ πρὸς τὸ
 25 κάλλιστον. τῆς δὲ τῶν ἐνθαδὶ πρὸς τὰ ἐκεῖθι συμπαθείας τάς τε ὥρας ἀκριβῆ φέρουσι
 τεκμήρια, τροπὰς τε ἀέρων καὶ ὑδάτων φορὰς, θάλην τε καὶ εὐκρασίας, αἷς κατὰ τὴν
 τῶν ἐκεῖθι ποιὰν σχέσιν γίνεσθαι συμβαίνει, ἔτι δὲ τὰ καθ' ἕκαστον καιρὸν ὥς εἶπεῖν
 γινόμενα, φυτῶν τε αὐξήσεις καὶ φθίσεις, ζώων τε πληρώσεις καὶ κενώσεις,

30 que são afetados e modificados tanto pelo crescimento como pelo descréscimo da esfera
lunar¹⁴⁰. E até mesmo a vazante e a enchente das marés, que mudam conforme o curso e as
fases daquela deusa, a exemplo do que se dá com a passagem por entre as colunas de
Hércules, ou do que ocorre, no Egito, com a corrente do Nilo, que, conforme as estações do
ano, sobe ou recua, analogamente ao curso e aos movimentos solares. Assim, não é
35 disparatado dizer que a música, como tudo o mais, partilha do mesmo princípio de todas as
coisas, não obstante o fato de, após sua mescla com a matéria corpórea, faltar-lhe a precisão e
a excelência própria dos números, vez que, nos domínios acima de nós, ela permanece
rigorosa e incorruptível. E assim, em virtude do obstáculo imposto pela densidade corpórea,
não podemos dividir os intervalos de modo perfeitamente idêntico, de forma que as
40 consonâncias que obtemos em nossos sistemas são incompletas.

¹⁴⁰ Barker (op. cit., p.504, n.53) argumenta que a teoria mimética de A. Q. seria antes estoica que platônica por colocar os corpos celestes, e não as ideias puras, como habitantes do mundo superior. Sua opinião está baseada nos exemplos dados aqui por A. Q., mas também em passagens semelhantes dos capítulos 19, 20 e 21 do livro III. Não estamos tão seguros a esse respeito. Parece-nos que o apelo de A. Q. a fenômenos celestes visíveis tem caráter sobretudo didático e analógico. Tanto mais que, para A. Q., parece haver antes uma escalaridade ontológica que uma oposição estrita entre dois mundos, de forma que a subordinação do mundo sublunar às esferas celestes não faria destes, necessariamente, os substitutos das formas eternas.

30 ἄπερ αὐξομένῳ τε καὶ μειουμένῳ τῷ σεληνιακῷ κύκλῳ συμπάσχει τε καὶ συντρέπεται,
 καὶ μὴν καὶ θαλάττης παλιρροίας τε καὶ ὑποχωρήσεις, αἱ τῆς αὐτῆς θεοῦ τῷ δρόμῳ καὶ
 φάσεσι καθ' ἕκαστα συμμεταβάλλουσιν, οἷον δὴ κατὰ μὲν τὸν ἑκπλουν τὸν δι'
 Ἡρακλείων στηλῶν παρ' ἕκαστα γίνεσθαι φιλεῖ, κατὰ δὲ τὴν Αἴγυπτον περὶ τὸ Νειλῶον
 ῥεῦμα ταῖς αὐταῖς ἐνιαυσίοις ὥραις ἀνόδους τε καὶ ὑποχωρήσεις ταῖς ἡλιακαῖς
 ἀναλόγως πορείαις τε καὶ κινήσεσιν. μουσικὴν δὴ καὶ αὐτὴν ἀρχὴν μὲν ἔχειν ἐκ τῶν
 35 ὄλων, ὥσπερ καὶ τὰ ἄλλα, εἰπεῖν οὐκ ἀπίθανον, τῇ δὲ πρὸς τὴν σωματικὴν ὕλην μίξει
 τῆς κατὰ τοὺς ἀριθμοὺς ἀποπίπτειν ἀκριβείας τε καὶ ἀκρότητος, ἐπεὶ ἓν γε τοῖς ὑπὲρ
 ἡμᾶς τόποις ἀτρεκὴς τέ ἐστι καὶ ἀδιάφθορος. οὕτως καὶ τὰς εἰς ἴσα τῶν διαστημάτων
 διαιρέσεις ἀδυνατοῦμεν καὶ τὰς τῶν συστημάτων συμφωνίας ἐλλειπεῖς ἔχομεν τῆς
 σωματικῆς παχύτητος παρεμποδίζουσης.

3.14 Comentários ao capítulo VII

Quando, nos capítulos iniciais do livro III, Quintiliano toca na questão da incapacidade, inerente a certos intervalos, de corresponder com precisão à perfeição dos números, seu objetivo parece ser o de conferir, no contexto da sua reflexão, certa autonomia aos números, de modo a chamar a atenção do leitor para uma realidade independente da experiência sensível, realidade na qual, aí sim, estão postos os objetos aos quais os números se referem. O objetivo aqui parece ser ainda o mesmo, embora Quintiliano formule sua tese na forma de uma resposta antecipada a uma possível objeção. Em vista dos desenvolvimentos por vir, era mesmo de se esperar que A. Q. tivesse de esclarecer em algum momento seus pressupostos, como, por exemplo, sua teoria da imitação, que recende a um platonismo cuja ortodoxia Barker põe em questão. Para Barker, a *mimesis* de A. Q. é mais estoica que platônica, por colocar os corpos celestes no lugar das ideias-formas. De fato, A. Q. menciona os “domínios acima de nós” num contexto que sugere a princípio as esferas celestes, mas é controvertido afirmar que o tenha feito com exclusão de qualquer dimensão inteligível superior. Colomer e Gil não parecem endossar essa opinião, já que insistem em situar A. Q. “dentro del más puro pensamiento platónico” (p.16). O emprego de termo recorrente na especulação astrológica (emanação, *ἀπορροία*) talvez fortaleça a posição de Barker, embora a origem do termo, como ele mesmo aponta, recue até Platão (*Fedro*, 251b) e Empédocles (Frag. 89). Outro aspecto que, segundo Barker, relaciona A. Q. aos estoicos (e particular a Possidônio) é sua teoria da simpatia universal. A esse respeito, Barker (p. 492, n. 200) sugere: SVF vol. 2, 473, 475, 532, 534, 546, 912, 1013. Mathiesen, para quem as ideias presentes neste capítulo não requerem fontes outras além de Plotino (*En.* II, 1 [40]) e Platão (*Fedro* e *República*), aponta ecos de Plotino (*En.* V, 8) na metáfora do escultor, na qual Barker todavia enxerga uma menção às quatro causas de Aristóteles.

A passagem a respeito da especial providência a que faz juz todo aquele que reorienta a própria alma no sentido do seu fundamento está ligada ao relato do descenso da alma exposto em II, 17. Além disso, essa passagem é uma antecipação do tema do destino e da liberdade, tema que Quintiliano só atacará frontalmente nos dois capítulos finais nos quais culmina seu tratado.

3.15 Capítulo VIII

Há de ser evidente, para quem examine as demais artes, o imenso serviço que lhes prestam os números¹⁴¹. Tomando-se a pintura, por exemplo, vê-se que ela nada faz sem números e proporções. Ao contrário, é através dos números que ela busca apreender a simetria dos corpos e a combinação das cores, e é com eles que produz a beleza nas pinturas. E vê-se
 5 ainda que ela, por meio dos números, imita também a primeira natureza¹⁴², ^[106] pois a mesma proporção que, por sua presença nos corpos naturais, produz a beleza, eis o que os pintores (seja nas medidas das formas, seja nas combinações de cores) buscam reproduzir. Assim, também os pintores possuem formas, cores e esquemas que expressam os tipos de vida e de ethos, de sorte que a arte dos pintores é toda ela estruturada de modo inverso ao da arte dos
 10 fisionomistas¹⁴³. Num caso, a conduta de vida é captada através da forma subjacente; noutro, é a partir do ethos observado que a forma é moldada. Também a medicina tudo descreve através dos números, tanto os acessos de palpitação quanto as proporções das febres periódicas. Destas, aquelas que são proporcionais às razões consonantes (seja à razão dupla, no caso da febre que ocorre em dias alternados; seja à sesquiáltera, como a que ocorre a cada
 15 três dias; seja à sesquitércia, quando a febre se manifesta a cada quatro dias) não são de todo perigosas. Já as mais complicadas que, todavia, possuem certa semelhança com as anteriores (a exemplo das febres hemitríticas¹⁴⁴), essas acarretam risco, embora deem certa margem à esperança. As febres totalmente desarmônicas, como as contínuas¹⁴⁵, essas são temíveis e letais. Também os remédios, com seus vários tipos e usos, não se produzem senão mediante
 20 proporções quantitativas.

De modo geral, em tudo o que se possa investigar haveremos de encontrar consonâncias, mesmo naqueles assuntos aos quais, segundo se imagina, dificilmente se poderia dar expressão numérica. Assim, a estreita similitude entre vida e caráter (ethos) produz concórdia. E quando as sentenças do destino, a participação na sabedoria, o acordo
 25 entre atos e hábitos e a condição do restante da vida estão em razão consonante, então há

¹⁴¹ Cf. *Filebo*, 55d ss.

¹⁴² Ou seja, os pintores, ao imitar os números que comunicam a certos corpos a sua beleza, imitam igualmente a beleza em si.

¹⁴³ O fisionomista é aquele que faz uma leitura do caráter a partir da aparência, enquanto o pintor de A. Q. cria uma forma que expresse determinado caráter. Sobre o caráter, ou ethos, como objeto primário de imitação Cf. *República*, livros II, III e X.

¹⁴⁴ Ou semitércias, como verte Barker, esclarecendo (p. 506, n. 67) que essas são febres contínuas com acessos agudos em dias alternados.

¹⁴⁵ Sobre as febres contínuas, diz Hipócrates (Aforismo 43. In: *Tratados Hipocráticos vol. I*, Gredos, p. 267): “Febres contínuas que se agravam no terceiro dia são perigosas. Quando são descontínuas de qualquer tipo, isso indica que não são perigosas”.

VIII

Δῆλον δὲ ἔσται τὰς ἄλλας ἐπιδόντι τέχνας ὅσῃν ἐξ ἀριθμῶν ἐρανίζονται τὴν ὠφέλειαν. γραφικὴν τε γὰρ εἴ τις ἐθέλοι θεωρεῖν, οὐδὲν ἄνευ ἀριθμῶν καὶ ἀναλογιῶν δρῶσαν εὐρήσει ἀλλὰ καὶ σωμάτων συμμετρίας καὶ χρωμάτων κράσεις δι' ἀριθμῶν θηρωμένην κακ' αὐτῶν τὸ ἐς τὰς γραφὰς ποιουμένην κάλλος. αὐτὴν δὲ ταύτην ἔστιν
 5 ἰδεῖν δι' ἀριθμῶν καὶ τῆς πρώτης φύσεως οὖσαν μιμητικὴν· ^[106] οἷα γοῦν ἐν τοῖς φυσικοῖς σώμασιν ἀναλογία προσιούσα κάλλος ἐποίησε, ταύτην κὰν τοῖς μέτροις τῶν σχημάτων κὰν ταῖς τῶν χροῶν συγκράσεσι μεταδιώκουσιν. εἰσὶν οὖν καὶ παρ' αὐτοῖς μορφαί τε καὶ χροιαὶ καὶ σχήματα βίων καὶ ἡθῶν δηλωτικά, συνίσταται τε ἡ πᾶσα τέχνη κατ' ἀντιστροφὴν τῆς τῶν φυσιογνωμονούντων· ὅπου μὲν γὰρ μορφῆς ὑποκειμένης
 10 συνοραῖται βίος, ὅπου δὲ ἡθους θεωρουμένου τυποῦται μορφή. ἰατρικὴ δὲ καὶ αὐτὴ πάντα μὲν δι' ἀριθμῶν, παλμῶν τε καταλήψεις καὶ περιοδικῶν τύπων ἀναλογίας, παράστησιν· ὧν οἱ μὲν τοῖς συμφώνοις ἀναλογοῦντες λόγοις, διπλασίῳ τε, ὡς ὁ ἀφημερινός, ἡμιολίῳ τε, ὡς οἱ διὰ τρίτης, ἐπιτρίτῳ τε, ὡς οἱ διὰ τετάρτης ἐπισημαίνοντες, οὐ πάντως κινδύνους ἐπιφέρουσιν, οἱ δὲ † χαλεποὶ † μὲν, ἔχοντες δὲ
 15 πρὸς αὐτοὺς ὁμοιότητάς τινας, ὡς τῶν ἡμιτριταίων οἱ τούτοις παρακείμενοι, κίνδυνον μὲν ἐπιφέρουσι, σμικρὸν δέ τι χρηστῆς ἐλπίδος ἔχουσιν, οἱ δὲ παντελῶς ἀσύμφωνοι τυγχάνοντες, ὡς οἱ συνεχεῖς, φοβεροὶ τέ εἰσι καὶ ὀλέθριοι· φαρμάκων δὲ ποιότητος καὶ δυνάμεις οὐδαμῶς ἄλλως ἢ διὰ συμμετριῶν τῶν κατὰ ποσότητος ἐτεχνήσατο.

Καθόλου δὲ πάντα εἴ τις ἀνιχνεύει, καὶ τὰ δόξαντα ἀπιθάνως ἂν ῥηθῆναι
 20 κατ' ἀριθμὸν εὐρήσει σύμφωνα, βίων τε καὶ ἡθῶν τὰς σύνεγγυς ὁμοιότητος ὁμόνοιαν ἐπιφερούσας, τύχης τε ὑπόστασιν καὶ φρονήσεως μετοχὴν πράξεων τε καὶ ἐπιτηδευμάτων † συμφωνίαν † καὶ τὴν λοιπὴν τοῦ βίου κατάστασιν ἐν μὲν συμφώνοις λόγοις

amizade, havendo porém o oposto quando estão em razão dissonante. Nesses casos, muitas vezes certa média proporcional harmoniza a desarmonia, a exemplo de uma consonância intermediária posta entre intervalos dissonantes. Se quiseses observar na alma esses pontos médios, descobrirás que a parte irascível, análoga a ambas, é o ponto médio entre a porção racional e a concupiscível¹⁴⁶. E se examinasses as estruturas políticas,^[107] surpreender-te-ia o fato de que o ponto médio entre a classe governante e o povo seja a classe militar, que nas melhores comunidades políticas jamais descarta de seus deveres específicos¹⁴⁷. E dentro da própria classe militar, cujos extremos são a cavalaria e a infantaria pesada, o ponto médio é a cavalaria leve, semelhante aos dois extremos em sua agilidade pedestre. Por sua vez, o conjunto formado pela classe governante e pelo povo tem por ponto médio a classe dos cavaleiros, que, por sua posição na escala descendente de honra, guarda semelhança com os dois extremos. Estando todas essas coisas pantentemente constituídas mediante números e pontos médios, não supor que também a música assim o seja é próprio de gente obtusa e ignorante.

¹⁴⁶ Cabe à porção irascível, em sua atividade mediadora, impor à porção concupiscível as determinações da alma racional. Cf. *Rep.* 441a ss. No entanto, essa mediação operada pela porção irascível depende ainda de outra mediação, agora entre o próprio irascível e a alma racional, que fica a cargo da memória (memória das formas eternas que, após o descenso, a alma ainda conserva). A. Q. tratou disso em II, 2 (54. 10-20).

¹⁴⁷ Os termos com que A. Q. parece descrever o equilíbrio político do estado romano sugerem, segundo Colomer e Gil (op. cit., p.16-17), que seu tratado tenha sido redigido por volta do séc. II a.C. Essa datação, dizem, explica como A. Q. pôde situar-se “dentro do mais puro pensamento platônico, longe daquele transcendentalismo plotiniano tão típico de uma época de crise”. Mathiesen e Barker, como vimos, são de opinião oposta, seja no tocante à datação, seja quanto à ortodoxia do platonismo de A. Q.

25 φιλίαν, ἐν δ' ἀσυμφώνοις τούναντίον ἐπιφέροντα. ὧν πολλάκις τὴν ἀναρμοστίαν μέση
 τις ἤρμοσεν ἀναλογία, ὥσπερ ἀσύμφωνα διαστήματα μέση τεθεῖσα συμφωνία. εἰ δέ γε
 καὶ τὰς ἐν ψυχῇ μεσότητας θεωρεῖν ἐθέλοις, εὐρήσεις λογισμοῦ καὶ ἐπιθυμίας μέσῃ
 τὴν κατὰ τὸ θυμικὸν ἀμφοῖν ἀναλογίαν. εἰ δὲ καὶ πολιτικὰς διατάξεις θεωρήσεις,
 θαυμάσεις ὡς τοῦ μὲν βουλευτικοῦ καὶ δημοτικοῦ μέσον τάττεται τὸ πολεμικὸν οὔποτε
 30 τῆς αὐτοῦ λειτουργίας ἐν ταῖς ἀρίσταις πολιτείαις ἀφιστάμενον, τούτου δ' αὐτοῦ τὸ μὲν
 ὀπλιτικὸν καὶ ἵππικὸν ἀκρότητες, μεσότης δ' ἀμφοῖν τὸ γυμνητικὸν ὁμοιότητα πρὸς
 τοὺς ἄκρους ἐν πεζῇ κουφότητι κεκληρωμένον, πάλιν δ' αὖ τὸ πλήρωμα τὸ σύμπαν
 βουλευτικοῦ καὶ δημοτικοῦ μεσότητα τὸ ἵππικὸν ἔχον ἀξιώματος ὑφειμένου μετοχῇ
 τοῖς ἄκροις ὁμοιωμένον. τὸ δὴ ταῦτα μὲν οὕτως ἐναργῶς δι' ἀριθμῶν καὶ μεσοτήτων
 35 συνεστάναι, μουσικὴν δὲ μὴ ἂν ὑπονοεῖν παντελῶς ἀμαθοῦς καὶ ἀμούσου τὴν φύσιν
 ἐστίν.

3.16 Comentários ao capítulo VIII

Encerra-se neste capítulo a exposição acerca da espécie aritmética da Música Natural e, ao colocar aqui sob o império do número campos tão diversos com os da arte, da medicina, do caráter, do comportamento e da política, Quintiliano no fundo repassa toda uma série de temas já antes abordados nos livros anteriores, além de antecipar algumas questões de que tratará mais adiante, como o tema do acordo ou desacordo entre as decisões pessoais e as imposições do destino.

Há que se notar todavia que A. Q. não reduz a realidade aos números, mas afirma que as coisas se constituem “mediante números e pontos médios” (*δι' ἀριθμῶν καὶ μεσοτήτων*). Essa retomada da noção do ponto médio (*μεσότης*) nos remete diretamente à teoria da dualidade masculino-feminino, que, central na teoria do *ethos*, foi abordada por Quintiliano em diversos momentos ao longo do livro II (V. sobretudo caps. 2, 4, 6, 8, 15 e 16), e que tornará a ser mencionada explicitamente no próximo capítulo. Segundo essa teoria, a dualidade seria uma espécie de princípio ordenador ao qual está submetido o mundo corpóreo. Ocorre que, como toda oposição exige uma resolução, tal se dá através de um ponto médio capaz de dissolver a tensão dos opostos numa mescla harmônica que, no fim das contas, nada mais é do que a natureza mesma dos diversos seres corpóreos. Mais do que uma dualidade, essa teorização implica uma estrutura triádica (há varias delas ao longo dos três livros do tratado) que pode estar de algum modo relacionada ao simbolismo do 3 como expressão da perfeição ou completude, ou seja, como “número do universo”.

A passagem em que A. Q. descreve o exército como a instituição intermediária entre o governo e o povo, colocando em seguida a ordem equestre no ponto intermediário da hierarquia militar, foi utilizada por Colomer e Gil (p. 16-17) como evidência para situar A. Q. e seu tratado no sec. II d.C.

Por fim, cabe elencar as fontes prováveis sugeridas por Matiesen (p. 41). Para a teoria mimética da pintura e sua relação com a arte dos fisionomistas, sugere Aristóteles (*Physiognomica*, 806a19-806b3). Sobre as proporções nas pulsações e febres periódicas, Galeno (*Sobre os diferentes tipos de pulsação*, 1.8, 29; 2.13-14; 3.3). Para o tema da consonância nas comunidades políticas, as *Leis* (689d) e a *República* (402c-d) de Platão. Comentando a passagem que trata da amizade ou discordância entre hábitos e condições de vida, Barker diz que “esse vago sentimento tem raízes platônicas”, e nos remete a: *Górgias*, 508a; *Leis*, 744b-c e 756e-757e; *República*, 432a-b e 443d-e.

3.17 Capítulo IX

Examinemos agora, um a um, os assuntos relativos à música, elucidando a semelhança de cada um deles com o conjunto do universo. Pois, tal como nada de belo se perfaz em desarmonia com o universo, tampouco a música se teria constituído (nem, uma vez constituída, atuaria assim tão poderosamente) se, mediante uma enorme semelhança com as

5 realidades acima de nós, não adquirisse um poder inconteste e verdadeiramente divino. Dentre as coisas que hei de mencionar, poucas são comuns às outras artes: sua maior parte e as mais relevantes dentre elas são próprias da música. É sobretudo próprio da música o fato de, semelhantemente à geração natural, constituir-se de opostos¹⁴⁸, e de veicular com isso uma imagem da harmonia do universo. Tal como no início, devemos novamente rogar ao deus que

10 preside toda geração corpórea¹⁴⁹ e toda harmonia psíquica para que conserve eternamente, tornando digno de ser ouvido e compreendido, tudo aquilo que, sendo lícito revelar a muitos, seja dito aqui conforme a reta opinião. E para que, caso haja aqui algo em desarmonia [108] com a causa dos seres¹⁵⁰, ou algo inadequadamente posto por escrito e a cujo respeito caberia calar, conceda a nós o perdão pelo veemente amor ao trabalho e aos semelhantes, e que, assim

15 sendo, ou oculte inteiramente nossas palavras ou as faça chegar àqueles aos quais seja lícito.

¹⁴⁸ Fundamental e particularmente, a oposição masculino-feminino, determinante-determinável ou par-ímpar. Cf. Livro II, Cap. 8; Livro III, Cap. 21.

¹⁴⁹ Apolo.

¹⁵⁰ Já no Livro I, Cap. 5, A. Q. tinha definido a espécie física da música natural como aquela que trata dos seres (*περὶ τῶν ὄντων διαλέγεται*). A retomada aqui da expressão prepara a passagem da música aritmética para a música física, culminância de toda a obra. Daí igualmente a reiterada invocação a Apolo, feita já no cap. 3 do livro I, que, além de assinalar o caráter sagrado das doutrinas que serão expostas, enfatiza o paralelismo existente entre os livros I e II, tão próximos no tema quanto separados no enfoque. Nos capítulos seguintes, A. Q. seguirá de perto a ordem adotada no livro I para a exposição da teoria harmônica.

IX

Ἦδη τοίνυν καὶ τὰ καθ' ἕκαστα τῶν ἐν μουσικῇ λεγομένων διεξίωμεν
ἐκάστου τὴν πρὸς τὸ σύμπαν ὁμοιότητα διασαφoῦντες. ὥς γὰρ οὐδὲ τῶν ἄλλων καλῶν
ἕκαστον δίχα τῆς πρὸς ἐκεῖνο συνίσταται συμφωνίας, οὕτως οὐδὲ μουσικὴν οὔτε
συστῆναι συνέβη ποτὲ οὔτε μὴν συστᾶσαν οὕτω δυνατῶς ἐνεργεῖν, εἰ μὴ διὰ τὴν
5 πολλὴν πρὸς τὰ ὑπὲρ ἡμᾶς ὁμοιότητα βεβαίαν καὶ θεῖαν ὡς ἀληθῶς τὴν ἰσχὺν
ἐπεπόριστο. ἔσται δὲ τῶν λεχθησομένων σμικρὰ μὲν καὶ ἄλλων κοινὰ τεχνῶν, τὰ δὲ
πλεῖστα καὶ μέγιστα μουσικῆς ἴδια· ἰδιαίτερον δὲ μάλιστα ὅτι τε ἐξ ἐναντίων ἢ σύστασις
αὐτῆς τῇ φυσικῇ γενέσει παραπλησίως καὶ τῆς τοῦ παντὸς ἁρμονίας τὴν εἰκὼ φέρει.
Πάλιν τὸν αὐτὸν ἡμῖν θεὸν ὄν καὶ κατ' ἀρχὰς παραληπτέον τὸν πάσης μὲν σωματικῆς
10 συστάσεως, πάσης δὲ ψυχικῆς ἁρμονίας ἐπιστάτην, καὶ δεητέον, εἰ μὲν τι τῶν
λεχθησομένων δόξη τε ὀρθῇ λελέξεται καὶ ὅσιον πολλοῖς ἐκφαίνειν, σῶζειν τε εἰς ἀεὶ
τὸν λόγον καὶ ἄξιον ἀκοαῖς τε καὶ γνώσει παρασχεῖν, εἰ δέ τι τούτων ἢ παρὰ [108] τὴν
τῶν ὄντων αἰτίαν ἐκμελῶς ἔχει ἢ οὐ προσηκόντως ἐς τήνδε τὴν γραφὴν σιγᾶν δέον
κατατάττεται, συγγνώμην μὲν ἡμῖν νέμειν τοῦ τε συντόνου τῆς φιλοπονίας καὶ τῆς εἰς
15 τὸ ὁμόφυλον φιланθρωπίας, τοὺς δὲ λόγους ἥτοι κατακρύψαι τέλεον ἢ οἷς ἀνεπίσογον
παραδοῦναι.

3.18 Comentários ao capítulo IX

Nada se constitui em desarmonia com o universo, muito mesmo a música, na qual essa harmonia se faz presente de modo peculiar e especial. Assim inicia Quintiliano o brevíssimo capítulo 9, que é no fundo uma espécie de prefácio à segunda metade do livro III, dedicada ao aspecto físico da Música da Natureza. Vê-se que não foi sem razão que Quintiliano, no capítulo anterior, retomou o tema da dualidade, pois o que faz da música um espelho particularmente exato da harmonia do universo é o fato de que seja constituída de opostos. Esses são termos que ecoam as palavras com que o próprio Quintiliano, no início do tratado (I,1), justificou sua iniciativa. Disse ele então que a música revela a harmonia que, mediante proporções, existem nos corpos, nas almas individuais e na alma do universo, sendo ainda ela, a música, o princípio ordenador de tudo quanto possui uma natureza. O tema da alma individual humana foi abordado sobretudo no livro II. Aqui, e no restante do livro III, A. Q. tratará dos temas restantes: do cap. 10-17, segundo a divisão proposta por Mathiesen (p. 195, n. 375), tratará da música no âmbito das realidades terrenas; do cap. 18-23, da relação entre a música e o corpo do universo; e, do cap. 24-27, da estrutura musical da alma do mundo.

O paralelismo com o proêmio do livro I é seguido até na invocação a Apolo, que assinala para a obra um novo começo. Receoso embora, Quintiliano convida o leitor à intimidade com o deus, confiando que a verdade saberá proteger-se a si mesma dos profanos.

3.19 Capítulo X

Acerca, primeiramente, do movimento da voz, quem poderia duvidar que esteja em consonância com o universo? Pois o universo é composto de princípio agente e de matéria, sendo esta indistinta, desfigurada e totalmente desprovida de forma. Em seu âmbito próprio, os fundamentos e princípios das artes são tidos na conta de matérias, ao passo que, no âmbito da natureza, são antes de tudo ideias¹⁵¹. O movimento da voz, concebido sem referência à mudança corpórea, é por natureza incorpóreo¹⁵², tal como as primeiras coisas. Mas a matéria tem dado margem a infinitas controvérsias quanto a ser ela contínua ou descontínua, e também nisso a música exhibe o caráter opositivo da matéria, já que sua própria matéria (o movimento da voz) mostra-se tanto contínua quanto descontínua¹⁵³. Assim, tal como o poder providencial do universo divide em ideias o excessivamente contínuo da matéria e agrupa harmonicamente a descontinuidade, igualmente a música considerou inútil a imensa continuidade da voz, e rejeitando, por indeterminada, uma maior descontinuidade, com base em intervalos proporcionais instituiu a melodia. Sem dúvida, está claro para nós que a nota musical é um movimento simples, traço também presente nas demais artes (pois todas têm por princípio seus próprios elementos mínimos). Porém, é traço característico da música a receptividade aos opostos, semelhantemente à matéria do universo, pois a nota musical participa do grave como do agudo¹⁵⁴. Dentre as notas, algumas ^[109] são fixas, outras são móveis¹⁵⁵, e o mesmo se pode dizer do universo, já que, dos seres, alguns são fixos e outros são móveis. Cada um desses dois divide-se, por sua vez, em outros dois tipos: os que são fixos

¹⁵¹ Tudo aquilo que, num determinado âmbito, seja tomado como matéria, nem por isso abdica de seu caráter entitativo próprio, isto é, de sua forma, pois do contrário sequer existiria.

¹⁵² Ou seja: “matéria” não é sinônimo de ente corpóreo, mas de potência receptiva. Ente inteligível que é, a matéria, tal como a forma, pode ser tomada abstratamente. Assim, a matéria da música é a realidade formal, e não material, da altura tonal.

¹⁵³ O movimento contínuo, em música, é dado: pelos movimentos do corpo, pela vibração que produz determinada nota e por qualquer alteração de altura tonal na qual a fronteira entre as notas seja imperceptível. Em I,4, A. Q. cita como exemplo deste último a variação tonal que ocorre espontaneamente durante a fala, exemplo que tem em vista particularmente os falantes da língua grega. Já o movimento descontínuo corresponde à variação da altura tonal clara e distinta. Cf. Livro I, 4-6.

¹⁵⁴ Rigorosamente falando, a oposição grave-agudo recai sob a categoria da relação, não da quantidade, que não admite opostos (Arist., *Categorias*, 5b11). O que A. Q. estabelece aqui é um paralelismo entre o estado de indeterminação da altura tonal, entre o grave e o agudo, e a indeterminação intrínseca da matéria como tal. Para sair desse estado de indeterminação, uma nota precisa estar em relação com outra, que assim determina a primeira e é, ao mesmo tempo, por ela determinada. Desse modo, a altura tonal enquanto matéria da música, ou seja, enquanto potência receptiva para o grave ou o agudo, é análoga à matéria universal, que é potência pura.

¹⁵⁵ Separadas por um intervalo de quarta justa, as notas que ocupam os extremos de um tetracorde são fixas, enquanto as duas notas intermediáveis são móveis. As diversas configurações possíveis das notas intermediárias determinam o gênero (diatônico, enarmônico ou cromático) do tetracorde. As notas fixas de um tetracorde são também chamadas baripécnica (a grave) e apécnica (a mais aguda). Já as notas móveis denominam-se mesopécnica e oxipécnica, igualmente do grave para o agudo.

X

Πρῶτον μὲν οὖν κινήσεως πέρι τῆς κατὰ τὴν φωνὴν τίς ἂν ἀμφισβητήσειεν
 ὥς οὐχὶ τῷ παντὶ συμφώνως ἔχει· τούτου γὰρ ἔκ τε τοῦ ποιητικοῦ κάκ τῆς ὕλης
 συνεστηκότος, ὕλης δὲ οὕσης ἀπλῆς τε καὶ ἀμορφώτου καὶ παντὸς εἶδους ἐστερημένης,
 ταῖς μὲν τῶν ἄλλων τεχνῶν ὑποβάθραις τε καὶ ἀρχαῖς ὥς μὲν πρὸς τὰς σφετέρας τέχνας
 5 ὕλαις εἶναι συμβέβηκεν, ὥς δὲ πρὸς τὴν φύσιν πολὺ πρότερον εἶδεσι τυγχάνειν· ἡ δὲ
 κίνησις ἢ κατὰ τὴν φωνὴν ἄνευ τε σωματικῆς διαφορᾶς ἐπινοεῖται καὶ ἐστὶ κατ'οὐσίαν,
 ὥς τὰ πρῶτα, ἀσώματος. ἀλλὰ καὶ τῆς ὕλης μυρίας ἀμφισβητήσεις παρεσχημένης
 πότερα συνεχῆς ἐστὶν ἢ διεχῆς, ἢ μουσικὴ κὰν τούτῳ τῆς ὕλης τὴν ἐναντιότητα
 δείκνυσιν· τὴν γὰρ αὐτῆς ὕλην, ἣτις ἐστὶ κίνησις φωνῆς, συνεχῇ τε καὶ διαστηματικὴν
 10 ἐπιδέδειχεν. ὥσπερ οὖν ἡ τοῦ παντὸς προνοουμένη δύναμις τό τε λίαν συνεχὲς εἰς εἶδη
 διαιρεῖ τῆς ὕλης καὶ τὸ διεχὲς συνάγει συμμέτρως, οὕτως δὲ καὶ ἡ μουσικὴ τὴν μὲν
 πολλὴν συνέχειαν τῆς φωνῆς ὥς ἄχρηστον περιεφρόνησε, τὴν δὲ μεῖζω διέχειαν ὥς
 ἄπειρον ἀποδοκιμάσασα συμμέτρῳ διαστάσει τὴν μελωδίαν ὑπεστήσατο. καὶ μὴν ὅτι
 μὲν φθόγγος αὐτῆς ἢ ἀπλῇ κίνησις δῆλον ἡμῖν· τοῦτο δὲ κοινὸν μὲν καὶ ταῖς ἄλλαις
 15 τέχναις (πᾶσαι γὰρ ἐξ ἀμερῶν τῶν πρὸς ἑαυτὰς τὴν ἀρχὴν ἔχουσιν), ἰδιαίτερον δὲ τὸ
 τῶν ἐναντίων εἶναι δεκτικὸν ὁμολόγως τῇ τοῦ παντὸς ὕλῃ· ὀξύτητος γοῦν ὁ αὐτὸς καὶ
 βαρύτητος μετείληφεν. ἀλλὰ καὶ τούτων οἱ μὲν ^[109] ἐστᾶσιν, οἱ δὲ κινεῦνται· τὸ δ' αὐτὸ
 κάπῃ τοῦ σύμπαντος ἔστι λέγειν· καὶ γὰρ τῶν ὄντων τὰ μὲν ἔστηκε, τὰ δὲ κινεῖται. καὶ
 δὴ τούτων ἑκατέρου διτταὶ διαφοραί· τὰ μὲν γὰρ κατὰ τόπον ἔστηκεν, ὥς ἡ γῆ καὶ τὰ ἐν
 20 αὐτῇ, οἷς ὁμολογοῦσιν οἱ βαρύπυκνοι φθόγγοι διὰ τὴν τοῦ στοιχείου βαρύτητα καὶ
 συνάφειαν πρὸς τὰ ἐφεξῆς, τὰ δὲ κατὰ δύναμιν, ὥς τὰ θεῖα, οἷς ἐοίκασιν οἱ ἄπυκνοι τὴν
 ἐκτὸς σωματικῆς συζυγίας αὐτῶν ὑπόστασιν ἐνδεικνύμενοι· ἀρχαί τε γὰρ εἰσι τῶν
 λοιπῶν φθόγγων, ὥς τῶν σωμάτων ἐκεῖνα, περιέχουσί τε τοὺς ἐξῆς ἅπαντας ἐν μὲν
 χορδαῖς ταῖς τῶν ἀριθμῶν ἐλαττώσεσιν, ἐν δὲ αὐλοῖς τῇ τῶν μεγεθῶν ἀφαιρέσει. οὕτως
 25 δὴ καὶ ἐπὶ τῶν ὅλων θεῖοί τε ἄνδρες καὶ σοφοὶ διηρεύνησαν ὑφέσει τὰ δεῦρο πάντα καὶ
 ὑποβάσει τὰ ἔσχατα τῶν πρώτων ἀρετῇ τε καὶ ζωῇ καὶ κινήσει λειπόμενα ἀγαθοῦ μὲν
 μειώσει κακίαν δεῖξαι, ζωῆς δὲ ἐλαττώσει ποιῆσαι φθοράν, κινήσεως δὲ τῆς κατὰ λόγον
 βραδυτῆτι καὶ ἐνδείᾳ γίνεσθαι τοῦ μεσαιτάτου τὴν τελείαν ἀκινήσιαν. πάλιν ἐπεὶ τῆς
 30 φορᾶς εἶδη δύο (ἢ μὲν γὰρ γίνεται κατ' εὐθεῖαν, ἢ δὲ κατὰ κύκλον), τῇ μὲν κατὰ κύκλον
 χρῆται τὸ αἰθέριον σῶμα, ὃ δὴ καὶ ἐπίπεδον εἶναι πρὸς τινῶν εἴρηται, ὅπερ ὅμοιον ἂν
 εἴη τοῖς παρυπατοειδέσι (δύο γοῦν οὗτοι δηλοῦσι διαστήματα τὴν τε δίεσιν καὶ τὸ
 ἡμιτόνιον)· τὴν δὲ κατ' εὐθεῖαν [ἦν] φέρεται τὰ ὑπὸ σελήνην, ἃ βάθους τε

20 quanto ao lugar, como a Terra e tudo o que nela há, às quais se assemelham as notas baripícnicas (em razão da gravidade do elemento terra e de seu apego a tudo quanto dele se segue); e os que são fixos quanto ao poder (como as coisas divinas) que, semelhantes às notas apícnicas, manifestam uma substância livre de todo jugo corpóreo¹⁵⁶. São elas, com efeito, o princípio das demais notas, tal como as coisas divinas o são dos corpos. E contêm todas as

25 notas seguintes: nos instrumentos de corda, mediante diminuição dos números; no aulo, mediante subtração das magnitudes¹⁵⁷. Assim, também a respeito do universo, homens divinos e sábios descobriram que em razão da queda e da decadência é que as coisas deste mundo, que são as últimas, distanciam-se das primeiras em virtude, vida e movimento, e que é por diminuição do bem que manifestam o mal, e por diminuição da vida que produzem a

30 morte, e que por lentidão e ausência de movimento proporcional se gera a imobilidade completa do centro. Mais uma vez, são duas as formas do movimento: a que se produz conforme a reta e a que se produz conforme o círculo. Da forma circular faz uso o corpo etéreo¹⁵⁸, o qual, segundo alguns, seria plano, e por isso semelhante às notas superprimeiras (que apresentam dois intervalos¹⁵⁹: a diese e o semitom). Já o movimento retilíneo é aquele

35 produzido pelos seres sublunares¹⁶⁰, que participam da profundidade, possuem três dimensões e aos quais correspondem as notas indicativas, as quais possuem três intervalos: a diese, o semitom e o tom¹⁶¹. E então? Acaso os intervalos não diferem entre si em porosidade e solidez, diferença essa que manifesta as peculiaridades dos corpos materiais, em que alguns, pela porosidade, são leves e tendem para o alto, ao passo que outros, mediante a solidez, são

¹⁵⁶ Assim como Céu e Terra designam os limites do cenário total que corresponde ao universo, também as notas baripícnicas e apícnicas estabelecem os limites do cosmo musical. Um aspecto particularmente interessante desse simbolismo é fato de que a nota apícnica, assim denominada por não pertencer ao grupo pínico, seja análoga ao Céu, que igualmente determina o limite da realidade terrestre sem no entanto confundir-se com ela.

¹⁵⁷ As notas fixas, baripícnicas ou apícnicas, são as referências das demais. Em todo caso, quando se tem dois tetracordes conjuntos, a nota comum será simultaneamente baripícnica e apícnica. Barker (p.509, n.91) sugere que A. Q. esteja se referindo aqui à nota acrescida, apícnica por excelência por não pertencer a nenhum tetracorde. Isso parece contradizer o que A. Q. diz logo em seguida, ao descrever o processo de comunicação do ser como perda progressiva, à imagem da sucessiva perda de movimento implicada na passagem do agudo para o grave. Vale observar que, tradicionalmente, a escala grega ascendia no sentido do grave, não do agudo, embora na época de A. Q., que não sabemos precisar tal tenha sido, talvez já não fosse assim. Cf. I, 9.26-30, além de passagem logo adiante, ainda neste capítulo.

¹⁵⁸ Sobre a superioridade do movimento circular, v. Pl., *Tim.*, 34a; 40b; 43b. Arist., *Phys.*, VIII, 8-9; *De Caelo*, 269a – 270b.

¹⁵⁹ A analogia é aqui um pouco forçada, pois baseia-se apenas na homonímia entre “dimensões” e “intervalos”, i. e., *διαστήματα*. Os intervalos estabelecidos pelas notas móveis (mesopícnicas e oxipícnicas ou, respectivamente, notas superprimeiras e indicativas) determinam o gênero do tetracorde. Nos gêneros diatônico e cromático, a nota superprimeira é meio tom mais aguda que a nota primeira (a mais grave do tetracorde). No gênero enarmônico, é um quarto de tom, ou diese, mais aguda.

¹⁶⁰ Cf. Arist., *De Caelo*, 269a – 270b.

¹⁶¹ No gênero diatônico, a nota indicativa é um tom mais aguda que a superprimeira; no cromático, meio tom; e no enarmônico, um quarto de tom mais aguda.

35 ὁμολογουμένως μετέχει καὶ ἐστὶ τριχῇ διαστατά, οἷς ὁμοιοῦσιν οἱ λιχανοειδεῖς, τὰς
 τρεῖς δηλοῦντες διαστάσεις διέσιν τε καὶ ἡμιτόνιον καὶ τόνον. τί δ'; οὐχὶ καὶ τούτων
 αὐτῶν ἐν ἀραιότητι καὶ πυκνότητι εἰσὶν αἱ διαφοραὶ τῶν ὑλικῶν σωμάτων ἐπιφαίνουσιν
 ιδιότητος, ἥ τὰ μὲν αὐτῶν ἀραιότητι κοῦφα καὶ ἀνωφερῇ, τὰ δὲ πυκνότητι βαρύτερα καὶ
 χαμαιπετῇ; καὶ μὴν τό ^[110] γε τούτων αὐτῶν φύσει μὲν ἐς ἄπειρον προιέναι τὰς
 ὀξύτητας, τέχνη δὲ περιορίσθαι τὴν τε τοῦ δημιουργοῦ δηλοῖ δύναμιν καὶ τὴν ὑλικὴν
 φύσιν τὴν μὲν ἄπειρον οὔσαν καὶ ἄλογον, τὸν δὲ πέρας ὄντα καὶ λόγον· τούτῳ καὶ
 40 σωμάτων συνίσταται κάλλη καὶ ψυχῆς ἀρεταὶ καὶ ἀέρων συμμετρίαι οὔτε ἐς ἄπειρον
 προβαίνουσαι οὔτε ἀθρόως ἐπὶ τὸναντίον, δι' ἐλαχίστων δὲ ἐπιδόσεων τὰς μεταστάσεις
 ποιούμεναι, εὐκρασίας μὲν ἐν τῷ παντί, φυτοῖς δὲ εὐεστώ, ζώοις δὲ ὑγίειαν
 παρεχόμεναι.

40 graves e tendem para a terra¹⁶²? Além disso, ^[110] o fato de que as notas tendam, natural e indefinidamente, para o agudo, enquanto o limite lhes é imposto pela arte deixa claro não só o caráter indefinido e irracional da natureza material, mas também o poder do demiurgo, o qual é limite e razão. Desse modo é que surgem a beleza dos corpos, as virtudes da alma e o equilíbrio dos climas, ou seja, nem pelo avanço indefinido nem pela alternância brusca dos
45 opostos, mas mediante pequenas mudanças¹⁶³ que produzem os bons climas, o crescimento das plantas e a saúde dos animais.

¹⁶² Em I, 7.31-33, Quintiliano já havia definido os intervalos menores (a diese, por exemplo) como densos, e os intervalos maiores (e.g. o intervalo de quarta) como porosos. Em III, 19 Quintiliano voltará ao tema dos corpos densos e porosos.

¹⁶³ *Μετάσταςις*. Empregado aqui de modo pouco enfático e sem maiores destaques, esse termo adquirirá importância mais adiante, nos capítulos 17 e 26, mas sobretudo no encerramento do capítulo 27. Em todas essas ocorrências, está relacionado à mudança drástica (*μετάσταςις*) operada pela variante destrutiva (ou anulativa) da terapêutica ética. Cf. II, 9.

3.20 Comentários ao capítulo X

A fim de demonstrar como a música se estrutura segundo o princípio da dualidade, Quintiliano nos remete à oposição fundamental entre forma e matéria. Assim, no campo da música, a formalidade “altura tonal” é tornada matéria, e matéria igualmente informada pela dualidade contínuo-descontínuo. A harmonia, o engate ou o ponto médio situado entre esses opostos são precisamente os intervalos, as consonâncias. Essa harmonização, por sua vez, está também fundada numa tensão estruturante: a oposição entre o grave e o agudo. Quando uma nota atualiza sua potência simultânea para o grave ou o agudo (mediante o acréscimo de uma segunda nota), tem início o movimento melódico, que é no fundo uma continuidade articulada em pequenas discontinuidades, pequenas pausas. E assim as diversas alturas tonais transformam-se em matéria de uma formalidade mais alta.

Duplo em sua estrutura, o movimento é também duplo nas suas espécies, tal como é dupla a imobilidade. Na verdade, o que é duplo aqui é o simbolismo associado à imobilidade, que assume caráter distinto (oposto, de fato) conforme o plano de realidade a que seja aplicado. Nas fronteiras do real estão o ato puro e a pura potência, ambos imóveis, tal como o microcosmo da música, o tetracorde, está limitado por duas notas fixas, separadas entre si como o Céu da Terra. No campo delimitado por essas fronteiras é que se dá o movimento: retilíneo, no plano sublunar; e circular, nas esferas celestes.

A oposição final (solidez e porosidade) menciona por A. Q. está relacionada ao simbolismo do masculino e do feminino, do qual Quintiliano se ocupou bastante no livro II. No plano das realidades terrenas (bem como no microcosmo das notas musicais), porosidade (ou feminilidade) é abertura ao influxo do alto, potência para receber determinações, enquanto a solidez, relacionada ao masculino, implica resistência, fechamento e incapacidade para novas atualizações. Na natureza como na música, a beleza é resultado da ordem imposta, mediante números e pontos médios, ao caos informe da matéria.

3.21 Capítulo XI

O fato de que os primeiros sistemas consonantes sejam três já deixa entrever a natureza triádica do universo. Ao Sistema Perfeito de oitava chamamos incorpóreo; corpóreo, ao sistema de quarta, e ao sistema de quinta¹⁶⁴ designa-se a natureza intermediária¹⁶⁵. Dentre os seres, uma vez mais, alguns são divinos e imortais, outros completamente inanimados, e
 5 ainda outros estão entre estes e aqueles, a exemplo dos animais mortais. Também por isso é que a principal distinção dos gêneros melódicos¹⁶⁶ vem a ser tripla. Porém, como nas dimensões corpóreas há certa natureza triádica (pois a natureza primordial, unidimensional, ordena-se segundo a linha, e a seguinte, dupla, segundo o plano, enquanto a terceira, mediante um triplo acréscimo, alicerça-se na profundidade), o sistema enarmônico, simples e indiviso, é
 10 estruturado segundo a linha, enquanto o diatônico é sólido e partícipe da profundidade. Já o cromático estrutura-se segundo o plano, pois já entre os mais antigos toda natureza plana veio a ser denominada de cor, em razão de sua capacidade de manifestar a cor de qualquer realidade perceptível¹⁶⁷. E uma vez mais, dentre esses gêneros melódicos, alguns se dividem em espécies. Assim, enquanto o gênero enarmônico é indiviso, o cromático divide-se em três,
 15 ^[11] e o diatônico, em duas, de modo que o conjunto perfaz seis espécies¹⁶⁸, o mesmo número de tons do Sistema Perfeito¹⁶⁹. No tocante ao homem, o gênero enarmônico manifesta a essência psíquica, que é monádica e simples; o cromático corresponde à substância

¹⁶⁴ A quarta, a quinta e a oitava são tomadas aqui não como intervalos, mas como sistemas. Em I, 8.1, Quintiliano define “sistema” como qualquer sucessão superior a dois intervalos. Em sentido estrito, um sistema é uma determinada disposição de intervalos, abstração feita da altura tonal absoluta dos sons que o compõem. O tetracorde, ou intervalo de quarta, é a unidade estrutural mínima da teoria harmônica grega, a partir da qual surgem os demais sistemas. Dois tetracordes justapostos por conjunção formam o Sistema Perfeito de oitava, também chamado de Harmonia. Três tetracordes conjuntos, aos quais se acrescenta uma nota grave (a acrescida), formam o Sistema Perfeito Menor. Dois pares de tetracordes separados por um tom disjuntivo formam o Sistema Perfeito Maior. E quando ao tetracorde médio do Sistema Perfeito Maior era acrescido mais um tetracorde por conjunção, obtinha-se a sequência de dezoito notas denominada Sistema Perfeito Imutável (SPI).

¹⁶⁵ Colomer e Gil (op. cit., p. 194, n.33) oferecem uma explicação bastante elegante para a associação feita aqui por Quintiliano. Tomando a sequência (1, 2, 3, 4) da *tetraktýs* como os graus sucessivos da manifestação, tem-se que a oitava (2\1) expressa a oposição inicial mônada-díada, determinante-determinável. A quinta (3\2) simboliza o grau intermediário que culmina na matéria corpórea, representada pelo intervalo de quarta (4\3). Juntos, os quatro graus da *tetraktýs* formam o triângulo perfeito pitagórico, o que reforça a afirmação de A. Q., logo na abertura do capítulo, acerca da “natureza triádica do universo”. Para uma explicação de outra natureza, Cf. Barker, p.511, n. 100.

¹⁶⁶ Os gêneros são: diatônico, cromático e enarmônico. Cf. cap. 2, p. 33 deste trabalho.

¹⁶⁷ Associação entre “cor” e “plano”, e logo do gênero cromático à superfície, penso esteja ligada à teoria do sensível próprio, segundo a qual o sensível próprio do sentido da visão é a cor (ou a luz e suas determinações), por meio da qual captamos a diferença entre as diversas superfícies. Cf. Arist., *De Anima*, 418a7 – 418b25. A hierarquia entre os três gêneros estava já estabelecida desde I, 9, quando Quintiliano define a cor como aquilo que está “entre o branco e o preto”, ou seja, entre extremos.

¹⁶⁸ As espécies do gênero cromático são: cromático brando, sesquiáltero e cromático de tom (ou tenso). As espécies do diatônico são: diatônico brando e diatônico intenso. Para mais detalhes, v. cap. 2.

¹⁶⁹ Ou seja, o intervalo de oitava.

XI

Ἔτι γε μὴν τὸ τρία τυγχάνειν τὰ πρῶτα σύμφωνα συστήματα τὴν τριαδικὴν τοῦ παντὸς ὑποφαίνει φύσιν. τὰ μὲν γὰρ αὐτῶν φαμεν ἄσώματα κατὰ τὸ διὰ πασῶν τέλειον, τὰ δὲ σώματα κατὰ τὸ διὰ τεσσάρων, τὰ δὲ τὴν ἐν μέσῳ φύσιν κεκληρωμένα κατὰ τὸ διὰ πέντε. πάλιν τὰ μὲν τῶν ὄντων θεῖα καὶ ἀείζωα, τὰ δ' ἄψυχα διὰ παντός, τὰ
5 δὲ μεταξὺ τούτων, ὡς τὰ θνητὰ ζῶα. δι' ἃ δὴ καὶ τῶν μελωδικῶν γενῶν τριττὴ γέγονεν ἡ ἀνωτάτω διαφορά. ἀλλ' ἐπεὶ καὶ τῶν ἐν τοῖς σώμασι διαστημάτων τριττὴ τις ἡ φύσις, ἡ μὲν ἀρχηγέτις ἐφ' ἐν τεταγμένη κατὰ γραμμὴν, ἡ δ' ἐπὶ ταύτῃ διὰ δυεῖν κατ' ἐπίπεδον, ἡ δὲ τρίτη διὰ τριῶν αὐξήσεων ἐπὶ βάθος, τὸ μὲν ἐναρμόνιον τέτακται κατὰ γραμμὴν ἀπλοῦν τυγχάνον καὶ ἀδιάφορον, τὸ δὲ διάτονον ὡς στερεὸν ὑπάρχον καὶ βάθους
10 μετείληφε, τὸ δὲ χρωματικὸν τετάσσεται κατ' ἐπίπεδον, ὅπου καὶ παρὰ τοῖς παλαιότεροις πᾶσαν τὴν ἐπίπεδον φύσιν χροᾶν κεκληῖσθαι συνέβαινε, <τῷ> χρώματος εἶναι δηλωτικὴν πάσης ἐπιφανείας διεγνωσμένης. πάλιν δ' αὐτῶν τῶν <γενῶν τῶν> μελωδικῶν εἰς εἶδη μεμέρισται τινα. καὶ τοίνυν ἐπεὶ τὸ μὲν ἐναρμόνιον ἀδιαίρετόν ἐστι, τὸ δὲ χρῶμα ἐς τρία διαιρεῖται, ^[111] τὸ δὲ διάτονον ἐς δύο, καὶ σύμπαντα πληροῖ τὴν
15 ἐξάδα τοῦ τελείου συστήματος τοῖς τόνοις ἐξισουμένην, ἐν μὲν τῷ περὶ ἀνθρώπου λόγῳ τὸ μὲν ἐναρμόνιον ψυχικὴν οὐσίαν ἐμφαίνει μοναδικὴν τε οὖσαν καὶ ἀπλὴν, τὸ δὲ χρῶμα

intermediária entre a alma e o corpo a que chamamos natureza, a qual, em razão de sua perfeição, é análoga ao três¹⁷⁰ (pois o que chamamos de alma alguns denominam como “intelecto externo”, chamando, por sua vez, “alma” ao que denominamos “natureza”, a qual, em razão da perfeição nela observada, foi também chamada “enteléquia¹⁷¹”). Já o gênero diatônico revela o corpo sensível, sendo este sólido e resistente tal como aquele é duro e inflexível, possuindo ambos uma constituição semelhante. Pois tal com o corpo, no todo ou nas partes, é formado pela composição do dois com a metade¹⁷², também o gênero diatônico é composto pela disposição de dois tons e meio. O gênero cromático, formado inteiramente por semitons, mostra a natural semelhança da enteléquia consigo mesma, bem como, mediante a triplicação¹⁷³ dos intervalos de semitom, a sua perfeição. O gênero enarmônico, formado por uma diese, outra diese e um dítono, mostra, por meio das suas dieses, não só como a alma harmoniza-se através de unidades mínimas mas também quão imaterial e indiviso ele próprio é. Já com o dítono, mostra a veemente e constante autocinese¹⁷⁴ da alma. Já no que diz respeito ao universo, o gênero enarmônico, simples e impassível, assemelha-se ao agente; o cromático, que se subdivide em três (um número perfeito), deixa entrever a dimensão responsável pela vida dos corpos; e o diatônico, subdividido em dois, revela a divisibilidade e a disposição receptiva da matéria¹⁷⁵.

¹⁷⁰ Considere-se ainda a divisão triádica da alma em alma racional, irascível e concupiscível, divisão análoga às três espécies do gênero cromático.

¹⁷¹ Alma, no sentido de “natureza” ou “enteléquia”, é a alma como forma substancial do corpo (Arist., *De anima*, 412b5-10). Já a alma no sentido de “intelecto externo” provavelmente remete à noção de intelecto agente (Arist., *De anima*, 430a10-25).

¹⁷² Como Quintiliano trata aqui do homem, o corpo que ele descreve como formado por dois e uma metade não é o corpo em geral, mas o corpo humano, dividido, numa proporção aproximada, em pernas (1), tronco (1) e cabeça (1\2). A sugestão é de Barker (p. 512, n. 109).

¹⁷³ Refere-se ao último intervalo do cromático tenso: T\2 + T\2 + (T + T\2).

¹⁷⁴ A alma, entendida como *phýsis*, é princípio autônomo de movimento. Sobre o movimento circular da alma, Cf. *Timeu*, 36e ss.

¹⁷⁵ A. Q. retoma aqui o simbolismo dos números, relacionando o gênero enarmônico à mônada, que exerce sobre a díada (gênero diatônico) um influxo ativo do qual resulta a tríade (gênero cromático), cujo âmbito de ação já se dá sobre o corpóreo. A aparente inversão da hierarquia dos gêneros será explicada no capítulo seguinte.

τὴν μεταξὺ ψυχῆς καὶ σώματος ὑπόστασιν, ἣν καλοῦμεν φύσιν· τριάδι γὰρ ἀναλογεῖ διὰ
 τὸ τέλειον (διότινες τὴν καλουμένην ψυχὴν νοῦν θύραθεν προσειπόντες, τὸ δ' ὑφ' ἡμῶν
 20 λεγόμενον φύσιν ψυχὴν ὀνομάσαντες, ἀπὸ τῆς ἐν αὐτῇ θεωρουμένης τελειότητος
 ἐντελέχειαν αὐτὴν [30]προσειρήκασιν)· τὸ δὲ διάτονον δηλοῖ τὸ αἰσθητὸν σῶμα· τουτὶ
 γὰρ στερεόν τ' ἐστὶ καὶ ἀντιτυπὲς ὡς κἀκεῖνο σκληρόν τε καὶ ἀπειθές, τὴν τε σύνθεσιν
 ὁμοίαν ἔχει· καὶ γὰρ τὸ σῶμα καθόλου τε καὶ κατὰ μέρη συνέστηκεν οὕτως τῇ †
 δυοισισχ ... † καὶ ἡμισέος συνθέσει, ὡς ἐκεῖνο δυεῖν <τόνων> καὶ ἡμιτονίου τάξει
 25 γεγεννημένον· τὸ δὲ χρῶμα ἐκ πάντων ἡμιτονίων σύγκειται τὴν φυσικὴν ὁμοιότητα τῆς
 ἐντελεχείας πρὸς ἑαυτὴν <* * * τὴν> δὲ τελειότητα τῷ τριπλασιασμῷ τῆς ἡμιτονιαίας
 διαστάσεως ἐπιδεικνύον· τὸ δ' ἐναρμόνιον κατὰ δῖεσιν <καὶ δῖεσιν> καὶ δίτονον τοῖς
 μὲν διεσιαίοις διαστήμασι τὸ τῆς ψυχῆς δι' ἐλαχίστων ἡρμωσμένον καὶ οἶον ἄογκον καὶ
 ἀμερὲς ἐπιδηλοῖ, τῷ δὲ διτόνῳ τὴν σφοδρὰν αὐτῆς καὶ ἄθρουν αὐτοκινησίαν. ἔν γε μὴν
 30 τῷ παντὶ τὸ μὲν ἐναρμόνιον ἀπλοῦν τε ὄν καὶ ἀπαθὲς ὁμοίωται τῷ ποιητικῷ, τὸ δὲ
 χρῶμα τριχῇ διαιρούμενον ἐς ἀριθμὸν τέλειον τὸν ζωῆς αἴτιον τοῖς σώμασιν ὑποφαίνει
 τόπον, τὸ δὲ διάτονον, ἐς δύο, τὸ τῆς ὕλης διαιρετόν τε καὶ παθητικόν.

3.22 Comentários ao capítulo XI

Enquanto cap. 10 foi dedicado às oposições e dualidades, aqui A. Q. aborda a estrutura ternária do universo e suas analogias no âmbito da música. O quadro abaixo deve auxiliar na visualização das associações.

Tabela 1 - Tríades

INTERVALOS	NATUREZA	SERES	DIMENSÕES	GÊNEROS	HOMEM	UNIVERSO
Oitava	Incorpórea	Divinos	Linha	Enarmônico	Alma	Agente
Quinta	Intermédia	Mortais	Plano	Cromático	Natureza	Geração
Quarta	Corpórea	Inanimados	Profundidade	Diatônico	Corpo	Matéria

Observe-se como a tríade com que A. Q. encerra este capítulo é na verdade um desdobramento da oposição mencionada ao fim do capítulo anterior. Isso é interessante na medida em que sugere uma estrutura expositiva análoga, que se vai desdobrando em conformidade com o simbolismo dos números.

Mathiesen (p. 43) argumenta que, na ausência de fontes para as associações propostas por A. Q., o mais provável é que sejam criações originais suas. E comenta ainda que as semelhanças apontadas por Schäfke (*AQ von der Musik*, pp. 148-151) entre Quintiliano e Ptolomeu (*Ham.* 3.4-16) nesta passagem são ainda muito distantes e, portanto, totalmente inconclusivas.

Por fim, um detalhe que poderia facilmente passar despercebido é o fato de que também aqui, tal como no capítulo anterior, Quintiliano leva em conta a ambiguidade que permite ao símbolo assumir significações opostas segundo o plano de realidade considerado. Daí que o gênero diatônico seja ora associado ao 3, ora ao 2, o mesmo acontecendo com o gênero cromático. O capítulo seguinte partirá precisamente dessa questão.

3.23 Capítulo XII

Nada disso conflita com o que dissemos anteriormente acerca das dimensões. Pois quando a distinção recai sobre o aspecto extenso das coisas, a região etérea manifesta-se por meio do dois, e a material, ^[112] por meio do três. Já quando se trata dos respectivos poderes, à região etérea, que é perfeita, cabe o três, ao passo que a material, imperfeita e passiva, mantém

5 afinidade com o dois ¹⁷⁶. A causa dessa permuta não é disparatada. Pois tal como, a partir desses dois números, gera-se o seis (que, além de número perfeito, é o primeiro formado pela soma de suas próprias partes ¹⁷⁷, daí ter sido chamado de “casamento” ¹⁷⁸), é também da união dessas duas naturezas, a etérea e a material, que toda natureza corpórea e viva se constitui.

10 Mas se examinarmos as proporções recíprocas entre as regiões de que falamos (da primeira com relação à segunda e à terceira, e da segunda com relação à terceira), obteremos o número seis ¹⁷⁹. Todos os números musicais são sagrados e eficazes: o número sesquioitavo [9\8] ilustra a harmonia do universo, pois, como são sete os planetas, a oitava é a esfera zodiacal, e a nona, a esfera não astral ¹⁸⁰. O sesquidecimosétimo [18\17] dispõe lado a lado e em sucessão

15 três nobilíssimas medidas, pois, dentre os números planos, os dezesseis e o dezoito são os únicos cujas áreas são idênticas aos respectivos perímetros, fato que manifesta a simetria ente o continente e o conteúdo, isto é, entre a alma e o corpo ¹⁸¹. Já o dezessete, termo médio entre os números citados acima, manifesta o equilíbrio natural em ambos, evidenciando a ação ou

¹⁷⁶ Na metade do capítulo anterior, Quintiliano havia associado o gênero cromático à cor e, por isso, ao plano (bidimensional), ao passo que o gênero diatônico estava associado ao sólido (tridimensional). Ao fim do capítulo, porém, a associação se inverte, e o gênero diatônico passa a representar, no âmbito da música, o caráter passivo e material da *díada*, enquanto o cromático relaciona-se com o ato formativo da tríade anímica frente à matéria corpórea. Note como a aparente inversão se dá precisamente no intuito de preservar os respectivos traços, ativo e passivo, de cada um dos gêneros. Ao que tudo indica, o simbolismo dos números não permanece o mesmo conforme se transite da quantidade discreta para a quantidade extensa e vice-versa, havendo nessa duplicidade de enfoque aritmológico um análogo da relação entre o dois e o três, isto é, entre o etéreo e o corpóreo. Quando Aristides, logo a seguir, trata das duas naturezas, a etérea e a material, e da sua necessária união na constituição de toda matéria corpórea, creio esteja implícito igualmente o duplo aspecto, discreto e extenso, de toda matéria corpórea, na qual o aspecto discreto equivale à identidade, ao uno, e portanto ao espiritual, e o aspecto extenso equivale ao múltiplo, ao vário, e logo ao material.

¹⁷⁷ Isto é, é formado pela soma (como pela multiplicação) dos seus divisores: 1, 2 e 3.

¹⁷⁸ Cf. III, 6.

¹⁷⁹ Barker (p. 513, n. 116) sugere que as proporções referidas sejam $1\frac{1}{2}$, $1\frac{1}{3}$, $2\frac{1}{3}$, em que 1, 2 e 3 representam, respectivamente, o Uno, a região etérea e a corpórea, de cuja soma resulta o 6.

¹⁸⁰ Como a Terra não está incluída na lista dos sete planetas (Sol, Lua, Mercúrio, Marte, Vênus, Júpiter e Saturno), Colomer e Gil identificam a esfera não astral com a esfera imóvel citada no cap. VI, que entendem ser a Terra. Já Barker (op. cit., loc. cit., n. 117) relaciona essa esfera não astral com a região etérea, o éter que “corre sem cessar” (Plat., *Crat.*, 410b-c) entre os planetas. Cf. Koestler, 1961, p. 31; Simaan e Fontaine, 2003, p. 45.

¹⁸¹ Duplicada a fração $9/8$, que representa a harmonia do universo, tem-se a fração $18/16$. 16 equivale a 4^2 , de modo que um quadrado de lado 4 tem área e circunferência iguais a 16. A área representa o conteúdo, e a circunferência, o continente. Já com o 18, que é 6 multiplicado por 3, temos que um retângulo de lados 3 e 6 tem área e circunferência iguais a 18.

XII

Ταῦτα δ' οὐκ ἂν μάχοιτο τοῖς περὶ τῶν διαστημάτων προειρημένοις· ὅπου γὰρ περὶ τὸ μέγεθος ἢ διαφορά, ὁ μὲν αἰθέριος διὰ δυάδος <ἐμφαίνεται τόπος, ὁ δ' ὑλικὸς διὰ τριάδος>. ὅπου δὲ δυνάμεως ἔκθεσις, ὁ μὲν αἰθέριος ὡς τέλειος κατείληφε τὸν τρία, ὁ δ' ὑλικὸς ^[112] ὡς ἀτελής καὶ παθητικὸς ἔστερξε τὴν δυάδα. ἀλλὰ καὶ τῆς

5 τοιαύτης ἐναλλαγῆς οὐκ ἀνάρμοστος ἡ αἰτιολογία· ὡς γὰρ ἐκ τούτων τῶν ἀριθμῶν τὸν ἕξ τέλειον ὄντα καὶ πρῶτον τοῖς αὐτοῦ μέρεσι συμπληρούμενον (διὸ καὶ γάμος εἴρηται) γεννᾶσθαι συμβαίνει, οὕτως δὲ καὶ τούτων τῶν φύσεων συνιουσῶν, αἰθερίου τε καὶ ὑλικῆς, ἅπαντα κατὰ σῶμα ζωτικὴ συνίσταται φύσις. ἀλλὰ καὶ τριῶν τόπων ἡμῖν ἀποδειχθέντων, ἐὰν καὶ τοὺς λόγους αὐτῶν οὕς ἔχουσι πρὸς ἀλλήλους ἐξετάζωμεν, τοῦ

10 μὲν πρώτου πρὸς τε τὸν δεύτερον καὶ τὸν τρίτον, τοῦ δὲ δευτέρου πρὸς τὸν τρίτον, ἢ τῆς ἐξάδος ἡμῖν ποσότης ἀναπληρωθήσεται. Τῶν δὲ δὴ κατὰ μουσικὴν ἀριθμῶν ἅπαντες ἱεροὶ τε καὶ τελεσιουργοί, ὁ μὲν ἐπόγδοος τὴν πάντων δηλῶν ἀρμονίαν (ἐπτὰ γὰρ ὄντων τῶν πλανητῶν ὀγδοος μὲν ὁ ζῳδιακός, ἐνάτη δὲ ἡ ἄναστρος καλουμένη σφαῖρα), ὁ δὲ ἐφεπτακαίδεκατος τρεῖς ἐφεξῆς ἀστειοτάτους παρατιθεῖς ὅρους. ὁ μὲν

15 <γὰρ> ἐκκαίδεκα καὶ ὀκτωκαίδεκα μόνοι πάντων ἐπιπέδων ἀριθμῶν τὰς χώρας ἴσας ταῖς σφετέραις περιμέτροις ἔχουσι τὴν συμμετρίαν περιέχοντός τε καὶ περιεχομένου, ψυχῆς καὶ σώματος, δηλοῦντες· ὁ δὲ ἐπτακαίδεκα μέσος ὢν τῶν προειρημένων ὅρος καὶ τὴν ἀμφοῖν φυσικὴν μεσότητα δηλῶν

relação, natural e primeira, da Lua com a Terra¹⁸². O trinta e seis¹⁸³, ao evidenciar a diese, aponta a primeira criação do ser humano.

¹⁸² Note como a relação corpo-alma, expressa antes como propriedade intrínseca a cada um dos números, é agora transferida para a relação recíproca entre eles, de modo a fazer do ponto médio, o 17, o elo entre o todo (18 ou 9) e a parte (16 ou 8).

¹⁸³ Ao mencionar o 9, Quintiliano falava da harmonia da esfera celeste; ao passar para o dezoito, passou a tratar da relação corpo-alma. Aqui, ao duplicar o 18 e obter o 36, passa a falar da geração corpórea. A cada multiplicação, portanto, há uma mudança de plano no sentido do corpóreo e, logo, um proporcional afastamento relativamente ao plano racional ou inteligível. Essa sucessiva passagem do inteligível ao corpóreo é análoga ao processo, descrito no primeiro capítulo, mediante o qual A. Q. demonstra a desigualdade dos semitons e da diese. As proporções com que Quintiliano divide os semitons (18\17 e 17\16) são as mesmas empregadas aqui, e o fato de que a relação entre a Terra e a Lua se expresse nas proporções do semiton maior (17\16) remete à cesura ontológica entre o mundo sublunar e as esferas superiores. Uma vez mais, multiplicando por dois a série formada pelas proporções dos semitons (16, 17, 18) e acrescentando-lhe os respectivos pontos médios obtemos a série 36, 35, 34, 33 e 32, que expressa as proporções das dieses. O 36, além disso, é produto da multiplicação do 6, número nupcial, por ele mesmo, daí sua relação com a geração corpórea.

20 τὴν πρώτην τῆς σελήνης ἐς τὰ ἐπίγεια φυσικὴν τε μετάδοσιν καὶ ἀπόρροϊαν
ἀναδιδάσκει· ὁ δὲ τριακονταεὶς σαφηνίζων τὴν διέσιν ἀνθρωπίνου ζώου τὴν πρώτην
δείκνυσι δημιουργίαν.

3.24 Comentários ao capítulo XII

Quintiliano explica que a permuta simbólica entre o 2 e o 3 se dá pela natureza mesma da geração corpórea, fruto da interação do etéreo com o material. Especulemos em que sentido isso pode mesmo ser tido como uma explicação. Observemos primeiro que o número, a quantidade, é simultaneamente identidade e diferença, unidade e extensão. Como unidade, o 2 é a díada material; no campo da extensão, representa o plano. Todo ente corpóreo participa dessa mesma ambiguidade na medida em que é também, e necessariamente, uma extensão e uma unidade. Mas extensão e unidade são aqui também duplas, já que o 3 (etéreo ou material) subentende e contém o 2, ao passo que o 2 não atualiza sua potência (etérea ou material) senão através do 3, o que nos remete à simetria do continente e do conteúdo da qual A. Q. falará mais adiante. A razão sesquioitava [9\8], que expressa o intervalo de um tom, manifesta igualmente essa mescla (que já não é dupla, mas quaternária), pois $9\backslash 8$ equivale a $3^2\backslash 2^3$. Duplicados o 8 e o 9, obtemos 16 e 18, números capazes de formar figuras geométricas com área e perímetro idênticos. Essa identidade de conteúdo e continente expressa como a alma, que contém o corpo em potência, está igualmente nele contida, tal com o 2, que está contido no três, já antes o continha em potência. Entre corpo e alma, ou entre a Terra e o etéreo, está posta a Lua, o 17, que equivale, na tríade humana exposta no capítulo anterior, ao ponto intermédio batizado por Quintiliano de “natureza”. Com o 36, dá-se outro salto no sentido da manifestação corpórea. Se antes a analogia musical era com as proporções dos semitons, aqui já invadimos o campo da diese, no qual também está presente o duplo simbolismo geracional do 2 e do 3, visto que o 36, número tanto quadrado quanto triangular, decompõe-se em $2 \times 2 \times 3 \times 3$.

3.25 Capítulo XIII

Já no que tange à exposição dos tropos (aos quais chamamos também ‘tons’¹⁸⁴), se cada um deles fosse disposto, aleatoriamente, em todos os três gêneros, obteríamos vinte e oito¹⁸⁵, número idêntico ao de aparições da lua, que todo ^[113] mês ocorre de ser vista com essa mesma frequência. Dispondo-se os tropos, porém, em cada gênero individualmente, e omitindo-se o tetracorde conjuntivo, que é idêntico ao disjuntivo, produzem-se ao todo quinze tons¹⁸⁶, número igual ao do crescimento da lua, pois ela, após ter crescido ao longo de 15 aparições, novamente começa a minguar, tal como a voz que se eleva ao longo de quinze tons para novamente retornar às graves¹⁸⁷. E o número em ambos os casos vem a ser o mesmo também do seguinte modo: a Lua avança por 29 dias¹⁸⁸ (com às vezes um dia remanescente), ao passo que os tons, cantados em escala ascendente e descendente, completam o mesmo número, pois a décima quinta nota, cantada uma só vez, é tanto o fim da ascensão quanto o início do descenso.

¹⁸⁴ *τρόπος* e *τόνος* são termos espinhosos e que dão margem a muitos equívocos. Em I, 10, Quintiliano distingue três acepções do termo *τόνος*: a) determinada altura tonal; b) o intervalo de um tom; e c) o *τόνος* como sinônimo de *τρόπος*. A dificuldade consiste em saber se A. Q., ao tratar do tom como sinônimo de tropo, considera o tropo como algo perfeitamente distinto de *harmonía* (Cf. Barker, op. cit., p. 421, n. 117). Rigorosamente falando, *harmonía* designa uma determinada disposição de intervalos, algo como os nossos modos ou escalas. Já o tropo (no sentido de *tónos*) indica o registro, a tessitura em que determinada a *harmonía* é executada, conservando-se intacta sua disposição intervalar (Cf. Rocha, op. cit., pp. 122-23). Em todo caso, os diversos *trópoi* e *harmoníai* possuem exatamente os mesmos nomes, e nada impede que o termo *tropos*, na acepção mais elástica de “maneira” ou “estilo”, pudesse designar, simultaneamente, a escala modal e a tessitura de determinada melodia.

¹⁸⁵ São 28 tropos, com cada tropo iniciando numa nota (ou grau) distinta do SPI, desde a nota acrescida à última do hiperbólico. O SPI possui na verdade 18 graus ou notas. Considerando, todavia, que em cada um dos cinco tetracordes a nota indicativa admite nomes distintos conforme o gênero (indicativo diatônico, indicativo enarmônico e indicativo cromático), temos um total de 28 notas. Cf. I, 6.

¹⁸⁶ Considerando-se cada gênero individualmente, ou seja, excluindo as denominações triplas da nota indicativa, voltamos a ter as 18 notas do SPI. Excluído ainda o tetracorde conjuntivo, sobram apenas 15 notas.

¹⁸⁷ A Lua não leva 15 dias a crescer, mas apenas 14. Barker (p. 514, n. 123) sugere que A. Q. esteja contando os intervalos, de forma que 15 notas delimitam 14 intervalos, isto é, 14 dias.

¹⁸⁸ Essa afirmação não contradiz apenas a hipótese de Barker exposta na nota anterior, mas também o próprio Quintiliano, que tinha estabelecido no início do capítulo um ciclo lunar de 28 dias. Colomer e Gil anotam (p. 199, n.39), todavia, que as 28 aparições da Lua se dão em 29 dias (ou mais exatamente, 29,5 dias), já que cada dia se atrasa cerca de 50 minutos. Mathiesen (p. 180, n. 225) observa que o sujeito de “avança” (*πρόεισιν*) na verdade está omitido do texto, e que acréscimo de *ἐκείνη* a título de sujeito se deve à hipótese, defendida por Meibom, Shäfke e Winnington-Ingram, de que o sujeito aqui é *αὐτή* (III, 13.10), ou seja, a Lua. Mathiesen sugere então que o sujeito deveria ter sido *μῆν* (mês), posto logo após o conectivo *καὶ*, argumentando que, nessa posição, o sujeito poderia ter sido facilmente confundido com a partícula intensiva *μῆν* (certamente, de fato). A correção, diz Mathiesen, justifica-se ainda pelo fato de o mês ateniense, possuindo realmente 29 dias, aos quais um trigésimo era às vezes acrescido, fornecer à A. Q. um paralelismo mais perfeito com as 29 notas (15 no sentido ascendente e 14 no descendente, já que a última do hiperbólico é contada uma única vez) do Sistema Perfeito Maior.

XIII

Ἔτι μὴν ἐν τῇ τῶν τρόπων οὖς καὶ τόνους ἐκαλέσαμεν ἐκθέσει ἕκαστος μὲν αὐτῶν, εἰ κατὰ τὰ τρία γένη μεμιγμένως γράφοιτο, τὸν τῶν εἰκοσιοκτὼ πληρώσειεν <ᾶν> ἀριθμὸν ἴσον ὄντα τοῖς σεληνιακοῖς φωσίν· ἐκάστου ^[113] γὰρ μηνὸς τοσαντάκις αὐτὴν ὀρᾶσθαι συμβαίνει· πάλιν δὲ κατ'ἰδίαν ἐκτιθέμενοι καὶ <μῆ> μελωδουμένου τοῦ

5 τῶν συνημμένων συστήματος ἰσοδυναμοῦντος τῷ διεzeugμένων τοὺς πάντας ἐκφωνουμένους φθόγγους ἔχουσι πεντεκαίδεκα καὶ ἰσαρίθμους τῇ τῆς σελήνης αὐξήσει· ὥς γὰρ αὕτη μέχρι πεντεκαίδεκα φώτων ἐπιδεδωκυῖα πάλιν ἄρχεται τοῦ φθίνειν, οὕτως καὶ ἡ φωνὴ μέχρι πεντεκαίδεκα φθόγγων ἐπιτείνασα πάλιν ὑπέστρεψεν εἰς βαρύτητα. καὶ ἀριθμὸς δὲ ἐπ' ἀμφοῖν ὁ αὐτὸς συμβαίνει <γίνεσθαι καὶ οὕτως· καὶ

10 γὰρ ἐκείνη> ἄχρις εἴκοσι καὶ ἐννέα πρόεισιν ἡμερῶν ἐνίοτε τὴν λοιπὴν ἔννην καὶ νέαν ἔχουσα, καὶ οἱ φθόγγοι, κατ' ἐπίτασιν καὶ ἄνεσιν εἰ μελωδηθεῖεν, τέλος μὲν ἐπιτάσεως, ἀρχὴν δὲ ἀνέσεως ὄντα τὸν πεντεκαιδέκατον ἅπαξ ἠχήσαντες τὸν ἴσον ἀριθμὸν πληροῦσιν.

3.26 Comentários ao capítulo XIII

No encerramento do capítulo 12, Quintiliano havia mencionado a Lua e sua “relação natural e primeira” com a Terra, na qualidade de regente dos processos cíclicos de mutação. Ao longo do tratado, A. Q. dá vários exemplos dessa ação da Lua sobre a Terra, alguns dos quais estão ainda por vir. Ocorre que, em música, mudança significa modulação (Cf. I, 11), e o que A. Q. pretende demonstrar é que os parâmetros da modulação melódica (ele não aborda aqui a modulação rítmica) estão estruturados segundos os padrões dos ciclos lunares.

A modulação melódica depende basicamente dos seguintes parâmetros: a) do gênero melódico; b) da disposição dos intervalos na escala (*harmonia*); e c) do registro ou tessitura da escala (*tónos*), subentendendo aqui também os sistemas (ou tetracordes do Sistema Perfeito Imutável) dentro do qual a melodia está localizada. Juntos, esses parâmetros modulam o ethos da melodia, sem prejuízo de modulações outras introduzidas pelo ritmo ou mesmo pelo instrumento no qual a melodia seja executada.

Os tropos são ao todo 28, como são 28 as aparições que faz a Lua ao longo de 29 dias, que corresponde por sua vez ao número de notas percorridas, em movimento ascendente e descendente (como o da Lua), ao longo do SPI. Aqui, A. Q. não toca na questão da altura, do tetracorde. É o que fará nos capítulos a seguir.

3.27 Capítulo XIV

Mas também, como há cinco tetracordes para cada tropo¹⁸⁹, cada um deles se mostra semelhante a cada um dos nossos sentidos. O tetracorde mais grave, o *hypáton*, assemelha-se ao tato (que, além de ser o primeiro¹⁹⁰ dos nossos sentidos – percebido até pelos bebês recém-nascidos, que choram por causa do frio ambiente –, é por natureza o mais pesado, distribuindo-se por todo o corpo). O segundo, o tetracorde médio, está mais próximo do paladar (pois a vida exige o uso do paladar antes dos demais sentidos, sendo ele, além disso, semelhante ao tato, já que o paladar é o tato da língua¹⁹¹). Ao terceiro tetracorde, denominado conjuntivo, deve-se assinalar o olfato, pois este segue-se ao paladar, havendo entre ambos uma afinidade recíproca (razão por que muitos médicos curam os desfalecidos¹⁹² com aromas em vez de alimentos). O quarto tetracorde, que chamamos disjuntivo, é comparável à audição, a qual, além de estar longe dos demais órgãos dos sentidos, tampouco situa-se num mesmo lugar, ^[114] a exemplo das narinas, mas separadas entre si – uma à direita, e a outra no lado oposto¹⁹³. O último tetracorde, o hiperbólico, é à visão que se deve comparar, pois tal como ele é o mais agudo dos tetracordes, também a visão é o mais agudo¹⁹⁴ dos sentidos, já que, ao contrário dos demais, ela não depende da proximidade dos corpos, mas projeta-se¹⁹⁵ por si mesma sobre as substâncias¹⁹⁶.

Ademais, os cinco elementos são, veremos, análogos aos tetracordes: a terra, sendo o elemento mais pesado, é análoga ao tetracorde primeiro, e a água, o elemento mais próximo da terra, é análoga ao tetracorde médio. Já o tetracorde conjuntivo é análogo ao ar, pois este se dispersa, afundando e arrastando-se desde as profundezas do mar aos covis da

¹⁸⁹ Listados em I, 6. V. cap. 2 deste trabalho.

¹⁹⁰ Tanto o primeiro no sentido temporal quanto no de prioritário para ao ser vivo animado, já que “sem o tato nenhum outro sentido pode ser concedido ao animal” (Arist., *De anima*, 435a9-15), sendo ainda o tato “o sentido cuja privação implica a morte dos animais” (Op. cit., 435b3).

¹⁹¹ Sobre o paladar como modalidade do tato, Cf. Arist., *De anima*, 434b20.

¹⁹² O termo aqui empregado é *λειποθυμοῦντας*, “carentes de θυμός”. *Thymiké* é o termo utilizado por Quintiliano (II, 8) para definir a porção masculina (impulsiva e ativa) da alma irracional.

¹⁹³ O tetracorde disjunto não tem nenhuma nota em comum com a oitava grave, de modo que os dois pares de tetracordes disjuntos seriam como as duas orelhas. Cf. I, 6.

¹⁹⁴ Essa agudeza poderia estar ligada à teoria que relaciona a visão ao fogo presente no olho (Cf. n. 195 *infra*). No *Timeu* (61d9-62a5), Platão descreve o fogo como agudo e penetrante, capaz de dividir os corpos em razão de sua particular geometria (56a-b). Apesar disso, como veremos a seguir, Quintiliano não associa a visão ao fogo, mas ao éter, de modo que agudeza aqui parece assumir conotações intelectuais, o que nos remete a Arist., *Met.*, 980a21-29.

¹⁹⁵ Trata-se de concepção descrita por Plátão no *Timeu* (45b2-d3) segundo a qual, na visão, a luz parte do olho para o objeto e retorna em seguida para o olho. Essa luz dos olhos teria origem numa espécie de fogo puro que gera luz sem queimar. Aristóteles menciona essa teoria em *De anima*, 435a5.

¹⁹⁶ *τοῖς ὑποκειμένοις*, que Mathiesen verte como “matérias subjacentes” (*underlying matters*), esclarecendo (p.119. n. 32) que Quintiliano emprega essa mesma expressão para designar as essências das coisas em três âmbitos: o poético, o físico e o espiritual.

XIV

Ἀλλὰ καὶ τῶν ἐν ἐκάστῳ τετραχόρδων πέντε τυγχανόντων ἕκαστον αὐτῶν
 τοῖς ἡμετέροις αἰσθητηρίοις ὅμοιον δείκνυται. τὸ μὲν οὖν βαρύτατον ὅπερ ἐστὶν ὑπάτων
 ἔοικεν ἀφῇ (πρωτίστης γὰρ αὐτῆς καὶ τὰ ἀρτίτοκα τῶν βρεφῶν ἀντιλαμβάνεται ὑπὸ τῆς
 τοῦ περιέχοντος ψύξεως ἐς ἐκβόησιν προαγόμενα, καὶ ἡ βαρυτάτη πέφυκε δι' ὅλου
 5 χωροῦσα σώματος)· τὸ δὲ δεύτερον <ὃ καλοῦμεν μέσων πλησιαίτερον> γεύσει (χρεῖα
 τε γὰρ αὐτῆς διὰ τὴν ζωὴν πρὸ τῶν λοιπῶν καὶ ὁμοιότης πρὸς τὴν ἀφήν· ἀφή γὰρ
 γλώττης ἢ γεῦσις). τὸ δὲ τρίτον ὃ καλεῖται συνημμένων ὁσφρήσει συντακτέον· ἔπειτα
 τε γὰρ τῇ γεύσει καὶ ἀμφοτέραις ἐστὶ πρὸς ἄλληλα κοινωνία· πολλοὶ γοῦν καὶ ταῖς
 ὁσμαῖς ἀντὶ τροφῆς, ὥσπερ ἱατρῶν παῖδες, λειποθυμοῦντας περιέσωσαν. τὸ δὲ τέταρτον
 10 ὃ φαμεν διεζευγμένων ἀκοῇ παραβλητέον· πόρρω τε γὰρ τῶν ἄλλων αἰσθήσεων
 ἀπώκισται καὶ οὐδὲ κατὰ ταὐτὸ μέρος ^[114] ὥσπερ οἱ μυκτῆρες σύγκειται, ἀλλ' ἢ μὲν
 αὐτῶν ἐν δεξιᾷ, ἢ δ' ἐπὶ τὰναντία χωρὶς οὔσαι καὶ σφῶν αὐτῶν διεζύγησαν. τὸ δὲ δὴ
 λοιπὸν ὅπερ ἐστὶν ὑπερβολαίων ὁράσει προσομοιωτέον· ὥς γὰρ ἐκεῖνο τῶν ἄλλων
 συστημάτων ὀξύτατον, οὕτως καὶ ἥδε πασῶν αἰσθήσεων, οὐ τῆς τῶν σωμάτων
 15 δεομένη πλησιότητος ὥσπερ αἱ λοιπαὶ ἀλλ' αὐτὴ παρ' αὐτῆς τοῖς ὑποκειμένοις
 ἐπιβάλλουσα.

Ἀλλὰ γὰρ καὶ τὴν τῶν πρώτων στοιχείων πεντάδα τούτοις ἀναλογοῦσαν
 εὐρήσομεν, τῷ μὲν ὑπάτων γῆν ὡς βαρυτάτην, τῷ δὲ μέσων ὕδωρ ὡς γῆ πλησιαίτατον,
 τῷ δὲ συνημμένων ἀέρα (διήκει γὰρ οὗτος ὑφίζάνων καὶ καθελκόμενος ἐν τε θαλαττίοις
 20 βάθει καὶ φωλεοῖς

terra, a fim de tornar possível a respiração (sem a qual não se sobrevive, pois o ar é necessário) aos animais que lá habitam. O fogo é análogo ao tetracorde disjunto (pois o movimento descendente e a retenção forçada lhe são antinaturais, sendo-lhe natural o movimento ascendente e o distanciar-se das coisas deste mundo). Ao tetracorde hiperbólico
 25 deve-se assinalar o éter, por ser este o elemento mais elevado.

E também os elementos são análogos aos nossos sentidos: a terra, pela firmeza, é análoga ao tato, capaz de captar tanto a dureza quanto a maciez. O elemento água é análogo ao paladar (pois este capta as qualidades sensíveis através da umidade). E o ar é análogo ao
 30 olfato (pois é mediante a respiração que se percebem todos os odores); já o fogo é análogo ao ouvido (o qual opera em meio ao calor intenso e, no frio, corrompe-se e perece (razão por que diante dele foi posto o para-vento¹⁹⁷ das orelhas). O éter é análogo à visão (cuja atividade depende de um corpo luminoso¹⁹⁸).

¹⁹⁷ Dá-se o nome de trago a essa saliência cartilaginosa situada pouco acima do lóbulo da orelha.

¹⁹⁸ Já que o éter circula entre os corpos celestes, que são luminosos.

γῆς τῆς ἐνταῦθα τῶν ζώων ἀναπνοῆς χάριν, ἥς ἄνευ οὐκ ἂν σφάζοιτο, ἐπιτήδειος ὦν), πῦρ δὲ τῷ διεξευγμένῳ (τούτου γὰρ παρὰ φύσιν ἢ ἐπὶ τὰ κάτω φορὰ καὶ ἡ κατοχὴ βίαιος, φυσικὴ δὲ ἢ πρὸς τὸ ἄνω πορεία καὶ τῶν τῇδε κεχωρισμένη). τῷ δὲ ὑπερβολαίων τὸν αἰθέρα ὡς ἀκρότητα προσνεμητέον.

- 25 Καὶ γὰρ τούτων ἕκαστον τῶν στοιχείων τοῖς ἡμετέροις ἔστιν εὐρεῖν ἀναλογοῦν αἰσθητηρίοις, γῆν μὲν ὡς ἀντίτυπον ἀφ᾽ ἡ σκληρῶν τε οὕσῃ καὶ μαλακῶν ἀντιληπτικῇ, ὕδωρ δὲ γεύσει (δι' ὑγρότητος γὰρ αὕτη τῶν ποιότητων αἰσθητικὴ), ἀέρα δ' ὀσφρήσει (δι' ἀναπνοῆς γὰρ εὐωδίαί πᾶσαι δοκιμάζονται), πῦρ δὲ ἀκοῇ (θερμότητι γὰρ ἐνεργεῖ πολλῇ τουτὶ τὸ αἰσθητήριον, ψυχρότητι δὲ φθείρεται τε καὶ ἀπόλλυται, διὸ
- 30 καὶ προβέβληται τὸ τῶν ὥτων ἀλεξάνεμον), αἰθέρα δὲ ὁράσει (διὰ γὰρ αὐγοειδοῦς ταύτη σώματος ἢ ἐνέργεια).

3.28 Comentários ao capítulo XIV

Ao fim de tratar da ordem que rege as mudanças no mundo sublunar, Quintiliano passa em seguida a tratar dos sentidos. Essa transição não carece de sentido, já que as sensações têm por objeto o que é gerado e mutável (*Timeu*, 27d5-28a4; 52a-b), enquanto a inteligência tem por objeto “aquilo que é sempre” e jamais devém. As 15 notas do SPI correspondem ao campo da experiência sensível, com cada tetracorde delimitando, por sua vez, o campo próprio de um sensível específico. As associações que A. Q. estabelece entre os tetracordes, os sentidos e os elementos são as seguintes.

Tabela 2 - Tetracordes, sentidos e elementos

TETRACORDES	Primeiro	Médio	Conjunto	Disjunto	Hiperbólico
SENTIDOS	Tato	Paladar	Olfato	Audição	Visão
ELEMENTOS	Terra	Água	Ar	Fogo	Éter

O SPI admite, porém, outros subsistemas, estruturados segundo os demais intervalos consonantes, a quinta e a oitava, dos quais A. Q. tratará no próximo capítulo.

3.29 Capítulo XV

E vez que há três pentacordes¹⁹⁹, façamos um discurso adequado acerca de cada um deles, novamente relacionando entre si os semelhantes. A quinta que abrange os tetracordes primeiro e médio corresponde, no âmbito da natureza humana, simultaneamente ao tato e ao paladar,^[115] pois a ação destes se dá em meio a objetos que opõem resistência; já
 5 no tocante ao universo, corresponde à água e à terra, por sua idêntica tendência para o ponto médio central²⁰⁰. A quinta do tetracorde conjuntivo relaciona-se, por um lado, ao olfato e, por outro, ao ar, pelas razões que já conhecemos. Relacionamos a quinta do tetracorde disjuntivo, de início, tanto à audição quanto à visão (já que o calor é inseparável da luz, havendo entre ambos uma afinidade mútua) e, igualmente, ao fogo e ao éter, pois ambos compreendem a
 10 região superior²⁰¹. E como sejam duas as espécies de oitava²⁰², a primeira expressa, no âmbito humano, quatro órgãos dos sentidos simultaneamente – aqueles cuja ação parte somente dos objetos externos e das nossas faculdades. A segunda oitava manifesta a visão, um sentido mais elevado, que não executa sua função mediante dois mas, ao contrário, carece do auxílio de um terceiro elemento, a luz²⁰³. No tocante ao macrocosmo, a primeira oitava expressará a
 15 região material, cujo movimento é retilíneo. Já a segunda, cujo movimento é circular²⁰⁴, expressa a região etérea.

¹⁹⁹ Em I, 8.43, Quintiliano lista os nomes dos três pentacordes (médio, conjuntivo e disjuntivo), mas não estabelece quais são as notas que limitam cada um dos pentacordes. Barker (p. 416, n.97) sugere sejam: a) pentacorde médio, da primeira dos médios à nota supermédica (*paramese*); b) pentacorde conjunto, da *mese* à primeira do hiperbólico, passando pelo tetracorde conjuntivo; e c) pentacorde disjuntivo, novamente da *mese* até a primeira do hiperbólico, agora passando pelo tetracorde disjuntivo. Essa hipótese tem porém o inconveniente de suprimir o tetracorde primeiro e boa parte das notas do hiperbólico. Colomer e Gil (bem como Mathiesen) sugerem hipótese mais satisfatória, em que o pentacorde médio parte da nota acrescida e segue até a primeira dos médios, o pentacorde conjunto vai da superprimeira dos médios até a penúltima do conjuntivo e, por fim, o pentacorde disjuntivo vai da terceira do disjuntivo até a última do hiperbólico. Essa última disposição não apenas cobre todas as 18 notas do SPI como corresponde mais exatamente às mesclas (de tetracordes, elementos e faculdades) expostas neste capítulo. Barker (p. 515, n. 131) sugere ainda que esse pentacorde “que abrange os tetracordes primeiro e médio” talvez não seja o pentacorde médio citado em I, 8, mas a quinta *mesoeides* citada em II, 14 (81, 21-23).

²⁰⁰ Essa observação parece sugerir, conforme aponta Barker (p. 515 n. 131), que o pentacorde ao qual A. Q. se refere seja o mesmo mencionado em II, 14, que vai do indicativo diatônico do primeiro até a *mese*.

²⁰¹ Em II, 17, Quintiliano descreve o Empíreo como a esfera superior da luz e do fogo.

²⁰² Os limites dessas duas oitavas também não estão claros. Em I, 8.44, Quintiliano dá a esses dois octacordes os nomes *conjuntivo* e *disjuntivo*, distinção talvez baseada no fato de que a segunda oitava parta do tetracorde disjuntivo. Em todo caso, como veremos a seguir, o segundo octacorde parece incluir tanto o tetracorde disjuntivo quanto o conjuntivo.

²⁰³ *Rep.*, 507c-508a.

²⁰⁴ Em I, 9.30, A. Q. define a melodia circular como aquela que ascende por conjunção e descende por disjunção, ou vice-versa, daí a necessidade de o segundo octacorde incluir tanto o tetracorde disjuntivo quanto o conjuntivo. A partir disso, e embora Quintiliano não mencione esse argumento, a relação entre o segundo octacorde e o sentido da visão, como apontam Colomer e Gil (p. 201, n. 41), poderia ter sido justificada ainda pelo fato de a segunda oitava compreender três tetracordes, ao passo que a primeira oitava abrange apenas dois.

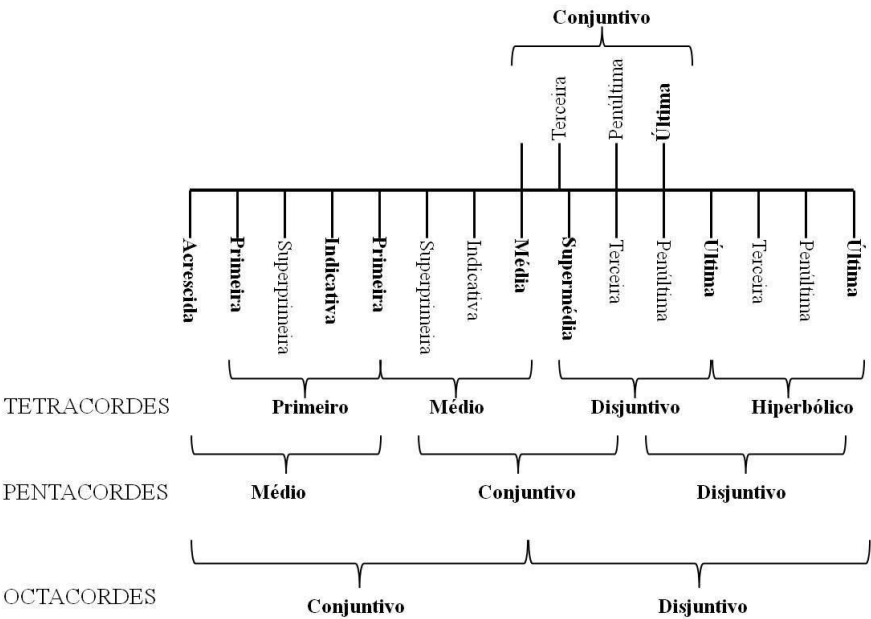
XV

Τῶν δὲ διὰ πέντε τριῶν ὄντων πάλιν τὰ ὅμοια συναρμόττοντες ὁμοίοις τὸν
 πρέποντα περὶ ἐκάστων λόγον ποιησόμεθα· τὸ μὲν γὰρ δι' ὑπάτων καὶ μέσων ἐν μὲν
 ἀνθρώπου φύσει γεῦσιν καὶ ἀφὴν ἅμα δηλοῖ διὰ τὴν ἐν ἀντιτύποις αὐτῶν ἐνέργειαν, ἐν
 δὲ τῷ παντὶ γῆν καὶ ὕδωρ διὰ τὴν ἐπὶ τὸ μέσον ἐπίσης ῥοπήν· τὸ δὲ κατὰ συνημμένων
 5 <νέμομεν> ὅπου μὲν ὀσφρήσει, ὅπου δὲ ἀέρι, δι' ἃς εἰρήκαμεν αἰτίας· τὸ δὲ κατὰ
 διεξευγμένων ὅπου μὲν ἀκοῇ τε καὶ ὁράσει (διὰ <γὰρ> θερμότητος, ἣν χωρὶς αὐγῆς οὐκ
 ἔστιν ἰδεῖν, ἀμφοτέρων ἢ κοινωνία), ὅπου δὲ πυρὶ καὶ αἰθέρι τὸν ἄνω τόπον ἀμφοτέροις
 κατειληφόσιν. δυεῖν δὲ εἰδοῖν ὄντοι τοῦ διὰ πασῶν τὸ μὲν πρότερον ἐν μὲν ἀνθρώπῳ
 τέτταρα δηλοῖ τῶν αἰσθητηρίων ἅμα, οἷς ἀπὸ τε τῶν ἐκτὸς πραγμάτων καὶ ἀπὸ τῶν
 10 ἡμετέρων δυνάμεων μόνον ἢ ἐνέργεια, τὸ δὲ δεύτερον ὁρασιν ὥς μείζονα, ἥτις οὐ δυεῖν
 συνεληλυθότοι ἀποτελεῖ τοῦργον ἀλλὰ καὶ τρίτου προσδεῖται τοῦ φωτὸς εἰς
 ἐπικουρίαν· ἐν δὲ τῷ παντὶ τὸ μὲν πρότερον σύστημα τὸν ὑλικὸν καὶ ἐπ' εὐθείας
 κινούμενον, θάτερον δὲ τὸν αἰθέριον καὶ κυκλοφορητικὸν δηλώσει τόπον.

3.30 Comentários ao capítulo XV

O quadro a seguir, construído segundo as divisões propostas por Colomer e Gil (e Mathiesen), deve facilitar a compreensão dos intervalos de que fala Quintiliano neste capítulo.

Figura 13 - Tetracordes, pentacordes e octacordes



Também as associações simbólicas estão resumidas abaixo.

Tabela 3 - Pentacordes, sentidos e elementos

PENTACORDES	Médio	Conjuntivo	Disjuntivo
SENTIDOS	Tato\Paladar	Olfato	Audição\Visão
ELEMENTOS	Terra\ Água	Ar	Fogo\Éter

Tabela 4 - Octacordes, sentidos e elementos

OCTACORDES	Conjuntivo	Disjuntivo
SENTIDOS	Tato\Paladar\Olfato\Audição	Visão
ELEMENTOS	Terra\Água\Ar\Fogo	Éter
NO UNIVERSO	Região material	Região etérea
MOVIMENTO	Retilíneo	Circular

3.31 Capítulo XVI

No discurso acerca da alma humana, não seria disparatado comparar os sistemas de tetracordes também com as virtudes. Ao sistema composto pelos tetracordes primeiro e médio²⁰⁵ deve-se designar a temperança²⁰⁶, pois sua ação é dupla²⁰⁷: a que se dá no tocante ao prazer ilícito (do qual se recomendam total privação e impassibilidade), ação que, não sem razão, compararíamos ao mais grave dos tetracordes; e a ação relativa ao prazer lícito (elogiável pela sua razoabilidade), que não disparatadamente comparamos ao tetracorde médio. Ao tetracorde conjuntivo deve-se assinalar a justiça²⁰⁸, cuja natureza está ligada à temperança²⁰⁹ e cuja ação, tanto em questões políticas quanto nos atos virtuosos individuais, dá-se por comunhão²¹⁰, conferindo unidade a tudo quanto é humano. Deve-se equiparar o tetracorde disjunto à coragem²¹¹, a qual aparta todo vício, libertando a alma da inclinação ao corpóreo. O tetracorde hiperbólico é um êmulo natural da sabedoria²¹², [116] pois aquele é limite do agudo e, para esta, o bem reside no que há de mais alto²¹³. Uma vez mais, se comparássemos esses fatos aos pentacordes, atribuiríamos duas virtudes ao primeiro, elencando juntas a temperança e a justiça, pois elas ordenam a parte desejante da alma. Ao segundo pentacorde atribuiríamos a coragem, que apresenta a virtude e o substrato da alma irascível e, além disso, uma tendência para cada uma das outras duas naturezas²¹⁴. Ao terceiro pentacorde atribuiríamos a sabedoria, que representa a essência da razão. Já as duas oitavas devemos comparar ao duplo caráter da alma: a primeira oitava à porção prática e irracional da alma, e a segunda à porção racional, conforme a afinidade que cada qual apresenta.

²⁰⁵ Quintiliano não parece estar falando do pentacorde médio (que abrange os tetracordes primeiro e médio), mas da oitava formada entre a nota acrescida e a *mese*, ou quem sabe ainda do par de tetracordes conjuntos da oitava grave, com exclusão da nota acrescida. Cf. Barker, p. 516, n. 136.

²⁰⁶ Σωφροσύνη.

²⁰⁷ Tal como são também duas as espécies de educação ética, expostas por A. Q. em II, 9.9-26: a espécie terapêutica e a espécie benéfica, cada uma das quais se subdivide também em duas. A dupla ação da temperança está ligada às duas modalidades de educação ética tipo terapêutica: a remediante (ou minorativa), que é gradual e visa à contenção dos excessos, e a purgativa (ou anulativa), que elimina bruscamente a prática viciosa.

²⁰⁸ δικαιοσύνη

²⁰⁹ Tal como o tetracorde conjuntivo está ligado ao tetracorde médio. A temperança gera, no âmbito da alma apetitiva, o mesmo equilíbrio que a justiça produz no conjunto da alma, particularmente na relação entre as porções racional e irracional. Cf. *Rep.*, 432a; 442d-e.

²¹⁰ Temperança e justiça não são faculdades isoladas, mas o equilíbrio e a harmonia entre as diversas faculdades da alma, como entre os diversos seres humanos. Daí que temperança e justiça não sejam virtudes exclusivas de nenhuma das três classes (governantes, guardiões e produtores) definidas por Platão na *República*, embora a temperança seja a virtude própria da classe produtiva. Cf. *Rep.*, 403e-432a; 433a-c; 442a-d; 443c ss.

²¹¹ ἀνδρία

²¹² φρόνησις

²¹³ Barker (p. 516, n. 140) enxerga aqui um “toque aristotélico” que remete à distinção entre virtudes éticas e dianoéticas. Se aquelas são um meio termo entre extremos, estas são disposições por meio das quais a alma alcança a verdade. Cf. *Étic. Nicom.*, 1139b12.

²¹⁴ A alma irascível, embora faça parte da alma irracional, exerce sobre a alma apetitiva uma ação ordenadora que, em última instância, parte da própria alma racional. Cf. *Rep.*, 442a-c.

XVI

Ἐν γε μὴν τῷ περὶ ψυχῆς τῆς ἀνθρωπίνης λόγῳ καὶ ταῖς ἀρεταῖς οὐκ ἀτόπως ἂν τις παραβάλλοι τὰ συστήματα. τὸ μὲν οὖν ὑπάτων καὶ μέσων σωφροσύνη προσνεμητέον· διπλῇ γὰρ ταύτης ἡ ἐνέργεια· τῆς γὰρ ἡδονῆς τὴν μὲν παράνομον εἶναι συμβέβηκεν, ἥς ἀποχὴν παντελῇ καὶ ἡσυχίαν ἐπαινοῦντες οὐκ ἀλόγως τῷ βαρυτάτῳ

5 τῶν συστημάτων ὁμοιώσομεν, τὴν δὲ ἔννομον, ἥς περὶ συμμετρίαν ὁ ἔπαινος, ἣν οὐκ ἀτόπως τῷ μέσων ὑποτάξομεν. τό γε μὴν συνημμένων δικαιοσύνη προσνεμητέον· συνῆπται τε γὰρ ἡ ταύτης ὑπόστασις εἰς σωφροσύνην καὶ τὴν αὐτῆς δύναμιν ἐν πολιτικαῖς τε χρείαις καὶ ιδιωτικαῖς εὐποιαῖς διὰ κοινωνίας ποιεῖται συνάγουσα τὸ ἀνθρώπειον. τὸ δὲ διεzeugμένων ἀνδρία παρισωτέον· μάλιστα γὰρ αὕτη χωρίζει πάσης

10 κακίας, τῆς ἐς τὸ σῶμα προσπαθείας τὴν ψυχὴν ἀπολύουσα. τὸ δ' ὑπερβολαίων φρονήσει πέφυ^[116]κεν ἐφάμιλλον· τὸ μὲν γὰρ ὀξύτητος πέρας, τῆς δ' ἐν ἀκρότητι τὰγαθόν. πάλιν ταῦτα τοῖς διὰ πέντε τρισὶν εἰ παρομοιώσομεν, <τὸ μὲν πρῶτον δυσὶν ἀρεταῖς ἀποδώσομεν> δικαιοσύνην τε καὶ σωφροσύνην ἅμα τάττοντες ὥς τοῦ τῆς ψυχῆς ἐπιθυμητικοῦ κόσμον οὔσας, τὸ δὲ δεύτερον ἀνδρία τὴν τοῦ θυμικοῦ δηλοῦν

15 ἀρετὴν τε καὶ ὑπόστασιν καὶ πρὸς ἑκατέραν τῶν δυεῖν φύσεων παρὰ μέρος ῥοπήν, τὸ δὲ τρίτον φρονήσει τὴν λογικὴν οὐσίαν δηλοῦν. ἔτι μὴν καὶ τὴν δυάδα τοῦ διὰ πασῶν τῇ γενικῇ τῆς ψυχῆς δυάδι παραβλητέον, τὸ μὲν πρότερον τῷ πρακτικῷ καὶ ἀλόγῳ μέρει, τὸ δ' ἕτερον τῷ λογικῷ καθ'ὁμοιότητα παρατιθέντας.

3.32 Comentários ao capítulo XVI

A alma humana é um microcosmo musical, um sistema articulado de quartas, quintas e oitavas que espelha a estrutura do Sistema Perfeito Imutável. Eis a tese de Quintiliano, e, embora sinalize o fato apenas ao final do capítulo, é claro que as divisões e associações propostas aqui subentendem a estrutura diádico-triádica da alma exposta em II, 8. Este capítulo, portanto, tem relação direta com o livro II, que trata da educação da alma, isto é, da formação do *ethos* por meio da música. Ora, a razão da particular eficácia da música na condução da alma reside justamente na analogia estrutural que há entre ambas. Desse modo, as associações feitas aqui são um capítulo importante da teoria do *ethos*. No caso dos tetracordes da alma, é fácil observar como as quatro virtudes cardeais expressam a excelência de cada uma das divisões da alma.

Tabela 5 - Tetracordes, virtudes e partes da alma

Tetracordes	Primeiro e Médio	Conjuntivo	Disjuntivo	Hiperbólico
Virtudes	Temperança	Justiça	Coragem	Sabedoria
Alma	Irracional			Racional

Ao tratar dos pentacordes, A. Q. deixa mais explícita a relação com II, 8.

Tabela 6 - Pentacordes, octacordes e virtudes

Pentacordes	Médio	Conjuntivo	Disjuntivo
Virtudes	Temperança e Justiça	Coragem	Sabedoria
Alma	Concupiscível	Irascível	Racional
Oitavas	Oitava grave		Oitava aguda

Quanto aos pentacordes, há ainda um detalhe que observar. A. Q. relaciona o segundo pentacorde com a alma irascível, esclarecendo que esta tende para as duas outras naturezas (racional e concupiscível). Essa última observação, pontua Barker (p. 516, n. 142), parece sugerir que o pentacorde médio de fato possui notas em comum com os outros dois. Sendo esse o caso, a divisão dos pentacordes resultaria bastante diferente da exposta no capítulo anterior, fortalecendo assim a divisão proposta por Barker. A esse respeito, cf. n 195 *supra*.

3.33 Capítulo XVII

E veja como, sendo duas as atitudes perante a vida (a que conduz ao vício e a que conduz à virtude), também a música ilustra essas trajetórias de vida. O primeiro sistema perfeito²¹⁵ assemelha-se, dizem, aos anos de juventude, durante a qual vivemos de modo semelhante e somos, semelhantemente, vencidos pelas paixões. O sistema que parte da *mese* ilustra os dois tipos de vida que há após a infância. O conjuntivo, sendo o mais curto²¹⁶, ilustra a indulgência, e sendo, por causa da conjunção semitonal, o mais próximo e o sonoricamente mais agradável, ilustra a natureza indulgente e prazerosa do vício, idade na qual ninguém jamais mudou de vida, mas progrediu somente em vício. Já o disjuntivo é maior e ilustra a dificuldade. Por produzir uma mudança²¹⁷ tonal e estar limitado pela potência da voz²¹⁸, ele mostra a violenta e aguda conversão²¹⁹ para uma vida mais elevada, bem como o [117]poder da virtude. Pois a substância da virtude está na excelência, e toda forma de vício evidencia uma natureza imperfeita e uma total impotência. Por isso é que alguns dentre os sábios, considerando a perfeição da virtude como suprema ordem e salvação para cada homem, chamaram-na divindade. E reconhecendo que a ação debilitante e destrutiva do vício sobre toda natureza ou constituição não é própria do animal racional, denominaram-na ‘bestialidade’²²⁰. Também Hesíodo, em certa passagem²²¹, fala claramente desses dois tipos de hábitos com termos que um músico empregaria para falar dos sistemas: “Acumula-se fácil e abundantemente o vício: plano é o caminho, e muito acessível. Já entre nós e a virtude os deuses imortais puseram o suor: longa e escarpada é a vereda, e árduo o início. Após chegares ao cume, porém, torna-se fácil, conquanto difícil seja.”

²¹⁵ A primeira oitava grave, que vai da nota acrescida à *mese*.

²¹⁶ Ou seja, a distância entre os tetracodes médio e conjuntivo é menor do que a distância entre o médio e disjuntivo. Tomados simultaneamente, como se numa imagem da vida, os três tetracordes conjuntos (primeiro, médio e conjuntivo) formam o Sistema Perfeito Menor, do qual não faz parte o tetracorde hiperbólico.

²¹⁷ O termo empregado é *μεταβολή*, ou modulação, que designa uma mudança estrutural, a exemplo das mudanças de gênero, sistema, tropo etc. A. Q. trata desse assunto em I, 11. Talvez Quintiliano considere aqui a passagem da oitava grave conjunta para a oitava aguda (também conjunta internamente, embora separada da primeira por disjunção) como uma espécie de modulação, embora “na progressão da oitava grave para a aguda por disjunção nenhuma modulação de sistema ou tropo aconteça” (Barker, p. 517, n. 146). Em todo caso, a ideia de uma modulação entre as notas média e supermédia, bem como sua analogia com a passagem da juventude para a vida adulta, pode ter relação com o tratamento mais abrangente dado ao tema da modulação em III, 26-27, como sugere Mathiesen (p. 184, n. 266).

²¹⁸ Cf. III, 6, n. 131 *supra*.

²¹⁹ *Μετάστασις*, mudança. Mas agora numa acepção mais precisa e enfática, de certa forma antecipando a “*ἡ θεία διὰ φιλοσοφίας μετάστασις*” de III, 27.11. Cf. III, 10, n. 163 *supra*.

²²⁰ Aristóteles (*Ética a Nicômaco*, VII, 1) define a bestialidade (*θηριότης*, enquanto A. Q. emprega o sinônimo *θηριωδία*) como a disposição moral contrária à “espécie heroica e divina da excelência moral”.

²²¹ *Os trabalhos e os dias*, 287-292. Passagem também citada em *Rep.*, 364c-d.

XVII

Ὅρα δὴ ὅπως καὶ διττῆς κατὰ τὸν βίον οὔσης πράξεως (ἡ μὲν γὰρ πρὸς ἀρετὴν, ἡ δὲ πρὸς κακίαν καταβάλλει) καὶ ταύτας τὰς διαφορὰς τῶν βίων ὑπέδειξεν ἡ μουσική. τὸ μὲν γὰρ πρότερον τῶν τελείων συστημάτων τῇ νέᾳ πάσῃ, φασίν, ὅμοιον ἡλικία, καθ' ἣν ἅπαντες βιοῦμέν τε ὁμοίως καὶ παθῶν ἐπίσης ἡττώμεθα· τὸ δ' ἀπὸ μέσης
 5 τὰ μετὰ τὴν παιδικὴν ἡλικίαν διπλᾷ διαδηλοῖ βίων εἶδη. τὸ μὲν γὰρ κατὰ συνημμένων τῷ μὲν βραχύτερον εἶναι τὴν εὐχέρειαν, τῷ δὲ διὰ τὴν ἡμιτονιαίαν συναφὴν ἔγγιον εἶναι καὶ ἥδιον κατὰ τὸν ἥχον τὴν τῆς κακίας εὐχερῇ καὶ ἡδεῖαν διαδηλοῖ φύσιν, ἐν ᾗ τοῦ μὲν ἐν ἡλικίᾳ βίου μηδαμοῦ τις μετεβάλετο, πονηρίας δὲ ἐπίδοσιν εἴληφε μόνης· τὸ δὲ κατὰ διεξευγμένων μεῖζον μὲν ὄν τὸ δυσχερές, τονικὴν δὲ ποιούμενον μεταβολὴν
 10 περατούμενόν τε τῇ τῆς φωνῆς δυνάμει τὴν σφοδρὰν καὶ σύντονον ἐς τὸ βέλτιον βίου μετάστασιν δηλοῖ τὴν τε τῆς ἀρετῆς ^[117] δύναμιν· ἐν ἀκρότητι γὰρ αὐτῆς ἡ ὑπόστασις, κακίας δὲ εἶδος ἅπαν ἀτελοῦς τε φύσεως ἔλεγχος καὶ παντελὴς ἀδυναμία. διὸ καὶ τινες τῶν σοφῶν τὸ μὲν τέλειον τῆς ἀρετῆς ὡς μέγιστον ἐκάστῳ κόσμον καὶ σωτήριον ἀποφαινόμενοι θεότητα προσειρήκασιν, τὸ δὲ τῆς κακίας μειωτικόν τε καὶ φθαρτικὸν
 15 πάσης φύσεώς τε καὶ συστάσεως συνειδότες ὡς ἀπρεπὲς λογικῷ ζῳῷ θηριωδίαν ἐπωνόμασαν. λέγει δὲ πού [Op. 287– 292] καὶ Ἡσίοδος περὶ ἀμφοῖν οὕτως ἐναργῶς τοῖς ὀνόμασιν ἐπὶ τῶν ἔξεων ἐκατέρων ὡς μουσικὸς ἂν τις ἐπὶ τῶν συστημάτων εἶπε χρώμενος· τὴν μὲν γὰρ κακότητα καὶ ἰλαδὸν ἔστιν ἐλέσθαι ῥηϊδίως· λείη μὲν ὁδός, μάλα δ' ἐγγύθι ναίει· τῆς δ' ἀρετῆς ἰδρῶτα θεοὶ προπάροιθεν ἔθηκαν ἀθάνατοι· μακρὸς
 20 δὲ καὶ ὄρθιος οἶμος ἐς αὐτὴν καὶ τρηχὺς τὸ πρῶτον· ἐπὴν δ' εἰς ἄκρον ἵκηται, ῥηϊδίῃ δὴ ἔπειτα πέλει χαλεπή περ ἐοῦσα.

3.34 Comentários ao capítulo XVII

Mais do que um mero esquema estático da alma, a música expressa a vida da alma no tempo, um mapa das diversas trajetórias biográficas possíveis. Isso porque, se as virtudes correspondem à natureza da alma (tal como estabelecido no capítulo anterior), o drama específico da alma humana consistirá precisamente em realizar essa natureza, imprimindo no tempo uma “imagem móvel” (o próprio A. Q. empregará essa linguagem mais adiante) de sua forma eterna. Daí que a vida da alma se dê no campo das virtudes, cujos limites, entre o bestial e o divino, delimitam o território do humano.

Há nisto tudo uma referência dupla. Uma primeira, que aponta para trás, para temas já abordados anteriormente, como o emprego da música na correção ética (II, 4), a dupla natureza dos *mele*, benéficos ou viciosos (II, 6), e as duas espécies de educação musical (II, 9), cujos papéis são instituir ou nutrir a vida da alma. E outra referência que aponta para o que virá a seguir: para a “divina conversão operada pela filosofia” de que falará Quintiliano no último capítulo do tratado. Um elemento adicional a unir os capítulos 17 e 27 é a ênfase dada, tanto lá como cá, ao papel do esforço: a insistência em afirmar a natureza humana como uma tarefa árdua dada a cada homem.

Não é certamente sem motivo que A. Q. insere aqui essas consonâncias. Vimos que, segundo a divisão proposta por Mathiesen, este é o capítulo que conclui a primeira seção (caps. 9-17) da segunda parte (caps. 9-27) do livro III. Outro modo de compreender essa divisão seria notar como, ao longo dos últimos oito capítulos, Quintiliano veio reelaborando os temas dos dois livros anteriores à luz do enfoque mais abrangente do livro III. Iniciado no cap. 15, essa revisão dos temas do livro II chega aqui a seu termo. A partir desse ponto, o livro III se dobra sobre si mesmo, repassando seus temas específicos. Assim, se o livro III é um microcosmo da obra inteira, seus capítulos finais são um microcosmo do próprio livro III, reproduzindo, em sua própria oitava, todas as notas tocadas até este ponto.

3.35 Capítulo XVIII

Mostremos agora como também as gestações dos animais racionais mantêm relações simpáticas²²² com as proporções musicais. A gestação levada a cabo em sete ciclos mensais, veremos, dá-se segundo as proporções harmônicas. Se, tomando o 6, que é o primeiro símbolo da geração²²³, agruparmos em ordem sucessiva os números que apresentem, com relação a ele, as proporções harmônicas (sesquitércia, sesquiáltera e dupla), serão elencados os seguintes números: 6, 8, 9 e 12, os quais, somados, dão 35²²⁴, número segundo o qual, dizem²²⁵, os bebês de sete meses são formados. E se multiplicássemos 35 por 6, obteríamos 210^[118], número idêntico ao de ciclos diários das gestações de sete meses²²⁶. E mais uma vez, se, partindo da unidade, somarmos às mesmas medidas as proporções rítmicas²²⁷ igual, dupla, sesquitércia e sesquiáltera, a série de números será: 1, 2, 3 e 4²²⁸, dos quais o 1, não possuindo número que o anteceda, manterá proporção igual com relação a si mesmo. Já o 2 manterá proporção dupla com relação ao 1; e o 3, com relação ao 2, proporção sesquiáltera; e o 4, com relação ao 3, proporção sesquitércia. Somando-os entre si, compomos o número 10, que, somado ao 35, resulta em 45, o número segundo o qual, dizem, são formados os bebês de nove meses²²⁹. E, uma vez mais, ao multiplicar o 6, na qualidade de número perfeito, pelo 45, obteremos 270, número dos bebês de nove meses, pois estes nascem vivos após tal número de ciclos diários²³⁰. Pode-se observar que bebês de oito meses são também gerados, já que participam das razões menores²³¹. Porém, não participando de todas, jamais chegam a nascer vivos²³².

²²² O tema das relações simpáticas entre a alma e o universo foi abordado em II, 18.

²²³ Cf. III, 6, n. 130 e III, 12, n. 177 *supra*.

²²⁴ Remete ao procedimento aritmético de disposição das proporções harmônicas descrito em III, 4.

²²⁵ Formação embrionária. A esse respeito, Barker (p. 528, n. 150) cita o testemunho de Proclo (*In Rempubl.* Vol. 2, 33.14-15), que atribui aos pitagóricos essa estimativa de 35 dias. Em *Hist. An.* (583a25-30), Aristóteles distingue os períodos de formação embrionária segundo o sexo: 35 dias para mulheres e 40 dias para homens.

²²⁶ Ou sete ciclos de 30 dias. Cf. Plutarco, *De anim. proc.*, 1018b.

²²⁷ São as mesmas proporções harmônicas, agora aplicadas não à altura relativa mas à duração das notas. Cf. I. 14.

²²⁸ A *tetraktys* pitagórica, da qual se origina a década ($1+2+3+4 = 10$).

²²⁹ Proclo (*In Rempubl.* Vol. 2, 35.2-4 *apud* Barker, p. 518, n. 153) chega ao número 45 mediante cálculos diferentes.

²³⁰ Ou nove ciclos de trinta dias ($9 \times 30 = 270$).

²³¹ Na gestação de nove meses, estão implicadas as proporções harmônicas ($6 + 8 + 9 + 12 = 35$) do 6, símbolo da geração, e as proporções rítmicas contidas na *tetraktys* ($1 + 2 + 3 + 4 = 10$), já que $35 + 10$ somam 45, e 45 multiplicado por 6 nos dá o número de dias da gestação de nove meses. Refazendo os mesmos cálculos para a gestação de oito meses, temos que 240 dividido por 6 é igual a 40, ou seja, o 35 somado à metade da década, que assim resulta incompleta. Para uma explicação mais detalhada e sutil, Barker (op. cit., loc. cit., n. 155) sugere Proclo, *In Rempubl.* vol. 2, 35.4 ss. Também anota Barker que, em Hipócrates, *De Septim.* 9, a inviabilidade da gestação de oito meses está associada ao caráter indeterminado e incompleto dos números pares.

²³² Uma crença popular baseada seguramente em observação empírica e endossada por Aristóteles (*Hist. An.*, 408b5-14), embora numa versão menos drástica, e explicada hoje pela medicina como resultado da interrupção,

XVIII

Φέρε δὴ καὶ τὰς τῶν λογικῶν ζώων γενέσεις ὅπως ταῖς κατὰ μουσικὴν ἀναλογίαις συμπεπόνθασιν ἐπιδείξωμεν. τὴν μὲν οὖν καθ' ἑπταμήνους περιφορὰς τελεσιουργουμένην κατὰ τοὺς ἁρμονικοὺς θεωρήσομεν γινομένην λόγους. εἰ γὰρ λαβόντες τὸν ἕξ πρῶτον ὄντα γενέσεως σύμβολον ἐφεξῆς συνθείημεν ἀριθμοὺς τοὺς

5 τῶν ἁρμονικῶν ἀναλογιῶν πρὸς αὐτὸν ἐπιδεικτικούς, ἐπιτρίτου τε καὶ ἡμιολίου καὶ διπλασίου, ἔσονται μὲν ἡμῖν κείμενοι κατὰ τὸ ἐξῆς ἀριθμοὶ οἷδε· ἕξ ὀκτὼ ἐννέα δώδεκα· τοῦ τους δὲ συνθέντες καὶ ποιήσαντες τὸν τριακονταπέντε καθ' ὃν φασὶ τὰ ἐπτάμηνα διαπλάττεσθαι, εἰ κατὰ τὸν ἕξ πολυπλασιάσαιμεν αὐτόν, <ποιήσαιμεν ἂν τὸν διακόσια

10 ^[118] δέκα> ισάριθμον ταῖς τῶν ἑπταμήνων περιόδοις ἡμερησίαις. πάλιν δὲ εἰ τοῖς αὐτοῖς ὅροις τοὺς ρυθμικοὺς προσθέντες λόγους ἴσον τε καὶ διπλασίονα καὶ ἡμιόλιον καὶ ἐπίτριτον ἀπὸ μονάδος ἀρξόμεθα, συγκείσονται μὲν ἀριθμοὶ οἷδε· εἰς δύο τρία τέσσαρα· ὧν ὁ μὲν εἷς οὐδένα προτεταγμένον ἔχων ἀριθμὸν τὸν ἴσον πρὸς ἑαυτὸν ἔξει λόγον, ὁ δὲ δύο πρὸς τὸν ἕνα τὸν διπλασίονα, ὁ δὲ τρία πρὸς τὸν δύο τὸν ἡμιόλιον, ὁ δὲ τέσσαρα πρὸς τὸν τρία τὸν ἐπίτριτον· οὓς ἀλλήλοις μὲν παραθέντες τὸν τῶν δέκα πληροῦμεν

15 ἀριθμόν, τοῦτον δὲ τῷ τριακονταπέντε συνθέντες ποιήσομεν τὸν τεσσαρακονταπέντε, καθ' ὃν φασὶ μορφοῦσθαι τὰ ἐννεάμηνα. τῷ δὲ ἕξ πάλιν ὥς τελείῳ τὸν τεσσαρακονταπέντε πολυπλασιάσαντες τὸν τῶν ἐννεαμήνων ἀριθμὸν ἔξομεν διακόσια ἑβδομήκοντα· τοσαύταις γὰρ ἡμερῶν περιπολήσεσι ζωογονεῖσθαι συμβαίνει τοὺς προειρημένους. τοὺς δ' ὀκταμηνιαίους ἰδεῖν ἔστι γεννωμένους μὲν τῷ μετέχειν

20 ἐλαχίστων λόγων, ὅτι δὲ μὴ πάντων, οὐδαμῶς ζωογονουμένους.

20 Mas se compararmos o que é dito acerca da proporção dos corpos às razões dos
intervalos, veremos que os corpos que participam do belo são análogos aos intervalos
consonantes, e que os contrários assemelham-se aos intervalos dissonantes. Não se deve
tomar por beleza corpórea a ostentação de uma feminice imprópria, mas a manifesta aptidão
da alma para a nobreza viril²³³, da qual são merecedores aqueles que foram chamados à
25 virtude e à amizade. Por isso é que Platão pôde dizer que o objeto da música é o amor da
beleza²³⁴.

durante o oitavo mês de gestação, da produção do líquido superfactante que mantém o funcionamento dos alvéolos pulmonares.

²³³ Os termos masculino e feminino são utilizados, em II, 8, para designar, respectivamente, as porções irascível e concupiscível da alma irracional. O domínio racional da alma irascível sobre a concupiscível corresponde à virtude da temperança.

²³⁴ *Rep.*, 403c.

Ἀλλὰ γὰρ καὶ τοὺς λόγους τῶν διαστημάτων εἰ προσαγάγοιμεν τοῖς περὶ
 σωμάτων συμμετρίας λεγομένοις, εὐρήσομεν ὥς τοῖς μὲν συμφώνοις διαστήμασι τὰ
 κάλλους μετέχοντα ἀναλογεῖ, τοῖς δ' ἀσυμφώνοις ὁμοίωται τὰ ἐναντία. κάλλος δὲ
 σώματος οὐ τὸ τὴν ᾄδοξον ἐπιφαῖνον θηλύτητα νομιστέον, ἀλλὰ τὸ ψυχῆς
 25 ἐπιτηδειότητα δηλοῦν πρὸς ἀνδραγαθίαν, ἥς οἱ τετυχηκότες ἐς ἀρετὴν παρακλητέοι καὶ
 ἐς φιλίαν ἀξιόκνητοι· τοῦτο γὰρ δύναται καὶ τὸ τῷ θεῷ Πλάτωνι ῥηθέν [Resp. III
 403c], σκοπὸν εἶναι μουσικῆς τὰ τοῦ καλοῦ ἐρωτικά.

3.36 Comentários ao capítulo XVIII

O estatuto de que goza a alma racional exige que sua geração mantenha especial sintonia com a ordem racional (e musical) que governa o mundo, sobretudo quando levamos em conta as tarefas que cabem à razão executar. Parece ser esse o elo entre a reflexão moral do capítulo anterior e a exposição aritmológica deste capítulo. Também Ptolomeu (*Harm.* III, 4. In: *Barker, Greek Musical Writings* vol. 2, p. 374), ao comparar os movimentos da alma racional aos movimentos dos corpos celestes, afirma algo nesse sentido, embora sem fornecer maiores detalhes a respeito. E Platão, ao tratar da decadência de que fatalmente padecem as comunidades políticas (*Rep.* 546a-d), atribui a causa dessa progressiva falência do elemento racional, tanto no âmbito coletivo como no âmbito privado, ao descuido com os números que presidem a geração humana. A relação deste capítulo com o tema platônico do número geométrico ou nupcial é tal que Robert Baccou recorreu ao testemunho de A. Q. (além dos de Plutarco e Proclo) na sua interpretação dessa passagem de Platão (Cf. Apêndice II. In: *A República* vol 2. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1973, p. 277), baseada por sua vez no estudo de J. Adam sobre o livro VIII da *República* (Cf. Appendices to book VIII. In: *The Republic of Plato* vol 2. Cambridge University Press, pp. 264-312). Outro estudo de particular interesse, por destacar a estrutura tetracordal do número platônico, pode ser encontrado no anexo 18 da edição francesa dos diálogos de Platão, organizada por Luc Brisson (Flammarion, 2008, p. 2092).

Apesar da estreita relação com *Rep.* 546a-d, Barker anota (p. 518, n. 148) que os cálculos aqui apresentados estão mais próximos daqueles encontrados nos escritos hipocráticos, e cita: *De victu* I. 8; *De septim.* 9; *De carn.* 19. Apoiado em Shäfke (*AQ Von der Musik*, pp. 152-53), Mathiesen (p. 47) sugere que a série 6, 8, 9 e 12 possa estar associada à teoria dos quatro humores, o que colocaria este capítulo sob a influência de certa tradição pitagórica. Todavia, para Mathiesen, as fontes mais prováveis deste capítulo são: Plutarco (*De animae generatione*, 1017d-1018d), Aristóteles (*Hist. Anim.* 7.3-4) e Platão.

Mencionamos acima o paralelo entre a alma racional e os corpos celestes. Mais adiante, ao tratar da música celeste (cap. XXIII), Quintiliano voltará a mencionar o número platônico, sinalizando novamente a relação entre as duas realidades.

3.37 Capítulo XIX

Atente agora para o fato de que também as razões presentes nos corpos que constituem o universo são consonantes. Ao fogo, em razão de sua semelhança com a pirâmide²³⁵, designamos ^[119] o quatro, que é o número de ângulos²³⁶ daquela figura. À terra, por ser um cubo, designamos o seis, que corresponde ao número de suas superfícies. Ao ar, enquanto octaedro, assinalamos o oito, em razão das superfícies. E à água, que é um icosaedro, designamos o doze, conforme o número de ângulos²³⁷. Tanto no par ascendente quanto no descendente²³⁸, consideramos, nos elementos ativos de cada par, os ângulos (por meio de cuja agudeza eles agem) e, nos elementos passivos, as superfícies (por meio das quais estes são divididos), pois o ar é agrupado e dispersado por ação do fogo, e a terra por ação da água²³⁹.

Sendo assim, é claro que cada uma das estações do ano há de tomar para si o número do elemento que lhe seja afim: a primavera tomará o oito, número do ar, a ela semelhante na brandura. Por causa do calor, o verão tomará o quatro, número do fogo. E o outono, o seis, número da terra, em razão da secura. Por conta da umidade, o inverno tomará o doze, número da água. Portanto, e conforme se atribui a Pitágoras, a primavera estabelecerá com o outono um intervalo de quarta, com o inverno um intervalo de quinta e com o verão um intervalo de oitava, como ilustrado abaixo²⁴⁰. Partindo das razões sesquitércia e sesquiáltera, a proporção²⁴¹ musical forma, variada e alternadamente, a razão dupla²⁴².

²³⁵ Πυραμίδς (pirâmide ou tetraedro) e πῦρ (fogo). A curiosa semelhança dos nomes deve ter parecido sugestiva.

²³⁶ Ou vértices, isto é, as extremidades pontiagudas da figura, e não os ângulos de cada uma das faces.

²³⁷ *Timeu*, 55d-56b.

²³⁸ Par ascendente: fogo e ar. Par descendente: terra e água.

²³⁹ *Timeu*, 56d ss..

²⁴⁰ A ilustração não chegou até nós. V. comentário a seguir. Sobre a harmonia das estações, cf. III, 7.

²⁴¹ ἀναλογία

²⁴² Como fontes da associação entre estações do ano e os elementos, todos os comentadores apontam Plutarco, *De An. proc.*, 1028f ss., além do *Timeu*, 53a-57c para o conjunto do capítulo.

XIX

Ἄθρει δὴ ὥς καὶ τῶν τοῦ παντὸς σωμάτων ὡδὶ συμφωνοῦσιν οἱ λόγοι. πυρὶ μὲν γὰρ διὰ τὸ πυραμίδι παρα^[119]πλήσιον τὸν τέσσαρα νέμομεν ἀριθμὸν ἰσαριθμοῦντα ταῖς τοῦ σχήματος γωνίαις, γῇ δὲ ὥς κύβῳ τὸν ἕξ ἰσάζοντα τοῖς ἐπιπέδοις, ἀέρι δὲ ὥς ὀκταέδρῳ διὰ τὰ ἐπίπεδα τὸν ὀκτώ, ὕδατι δὲ ὥς εἰκοσαέδρῳ διὰ τὰς γωνίας τὸν δώδεκα.

- 5 εἰλήφामεν γὰρ τῆς τε ἀνωφεροῦς καὶ τῆς κατωφεροῦς δυάδος τῶν μὲν ποιητικῶν τὰς γωνίας αἷς δρῶσι διὰ τὴν ὀξύτητα, τῶν δὲ παθητικῶν τὰ ἐπίπεδα οἷς τέμνεται· ἀήρ μὲν γὰρ ὑπὸ πυρός, γῇ δὲ ὑπὸ ὕδατος συνάγεται καὶ διαχεῖται.

- 10 Τούτων οὕτως ἐχόντων δῆλον ὥς καὶ τῶν ἐνιαυσίων ὥρῶν ἐκάστη τὸν τοῦ παραπλησίου τῶν στοιχείων ἀριθμὸν λήψεται, ἔαρ μὲν τὸν ἀέρος, ἐοικὸς αὐτῷ δι' ἀπαλότητα, τὸν ὀκτώ, θέρος δὲ πυρὸς διὰ θερμότητα τὸν τέσσαρα, μετόπωρον δὲ γῆς διὰ ξηρότητα τὸν ἕξ, χειμῶν δὲ ὕδατος δι' ὑγρότητα τὸν δώδεκα. ἔξει τοίνυν τὸ ἔαρ, καθὰ καὶ Πυθαγόραν ἔφασαν λέγειν, πρὸς μὲν μετόπωρον τὸ διὰ τεσσάρων, πρὸς δὲ χειμῶνα τὸ διὰ πέντε, πρὸς δὲ θέρος τὸ διὰ πασῶν, ὥς ὑπογέγραπται· ὧν καὶ ἡ ἀναλογία μουσικὴ ποικίλως ἕξ ἐπιτρίτου καὶ ἡμιολίου καὶ ἐναλλάξ τὸν διπλασίῳ πληροῦσα.

3.38 Comentários ao capítulo XIX

O objeto da música é o amor da beleza, disse Quintiliano ao fim do capítulo anterior, fazendo questão ali de mencionar Platão explicitamente. Ato contínuo, no início deste capítulo 19, A. Q. passa a tratar daqueles que o mesmo Platão descreveu como “os quatro corpos mais belos” (*Timeu*, 53e): os corpos dos quatro elementos, estruturados segundo a forma dos sólidos platônicos. Apesar de serem cinco os poliedros regulares, Quintiliano omite o dodecaedro, e nisso também segue Platão. Na passagem do *Timeu* (54d-56e) da qual Quintiliano hauriu as associações apresentadas neste capítulo (com exceção das associações entre os quatro elementos e as estações do ano que, não estando no *Timeu*, todos os comentadores atribuem a Plutarco), Platão menciona o dodecaedro apenas uma vez (55c-d), e somente para assinalar que essa forma foi aplicada pelo deus ao conjunto do universo. Quintiliano também omite certos detalhes construtivos relacionados aos triângulos que compõem cada uma das faces dos quatro sólidos. Seu interesse cinge-se aos quatro elementos, sua estrutura espacial e as associações decorrentes, que são as seguintes.

Tabela 7 - Sólidos platônicos e suas associações

Sólido	Elemento	Número	Caráter\Parâmetro	Estação
Tetraedro	Fogo	4	Ativo\Ângulo	Verão
Cubo	Terra	6	Passivo\Superfície	Outono
Octaedro	Ar	8	Passivo\Superfície	Primavera
Icosaedro	Água	12	Ativo\Ângulo	Inverno

Seguindo um procedimento várias vezes aplicado ao longo do tratado, A. Q. agrupa os elementos em dois pares conforme o parâmetro atividade-passividade. Assim, o fogo é o par ativo do ar, enquanto a água é o par ativo da terra. Platão não coloca as coisas exatamente nesses termos. Em todo caso, os pares de A. Q. não estão em desacordo com a hierarquia platônica que coloca o fogo no topo da escala de atividade, seguido imediatamente pelo ar, a água e a terra. Cabe também notar que os pares de A. Q. não valem para os sólidos aos quais aqueles elementos estão associados. Os pares de sólidos são obtidos pela inversão do respectivo número de lados e vértices, de modo que o cubo faz par com o octaedro, o icosaedro com o dodecaedro, e o tetraedro faz par consigo mesmo. As proporções de que fala A. Q. ao fim do capítulo são fáceis de observar: a oitava (4, 6, 8) compreende uma quinta ($6/4=3/2$) e uma quarta ($8/6=4/3$), o mesmo valendo para a oitava (6, 8, 12).

3.39 Capítulo XX

É evidente que também no corpo do universo há um paradigma musical. Pois, uma vez mais, o intervalo de quarta manifesta a *tetraktys* material²⁴³, o de quinta representa o corpo etéreo²⁴⁴ e a oitava o movimento harmonioso dos planetas, do qual trataremos brevemente. Movidos pela inspiração musical, os poetas louvam-no em cânticos a todo momento, chamando-o de coro dos astros²⁴⁵. Homens sábios e buscadores da verdade também assim o entenderam, mediante exposições como as que seguem. Todo corpo, dizem, arrastado²⁴⁶ muito rapidamente através de um meio homogêneo, pouco resistente e que prontamente se agita em razão do impacto (como os círculos formados na água por uma pedrinha) acaba produzindo algum som²⁴⁷. E tal como o ar, aqui, é simples e ^[120] adaptado aos nossos instrumentos, mas acaba soando de modos distintos (pois de uma percussão²⁴⁸ idêntica, conforme seja produzida por homem, mulher, velho ou criança, resulta um som diferente), também o éter, lá, é simples²⁴⁹. Porém, sendo muitos e variados – em tamanho, aparência, ações e emanações – os corpos que no éter habitam, este ressoa conforme a natureza e as capacidades próprias de cada corpo. Para nós, esses sons são imperceptíveis (pois não temos uma audição adequada, turbada que está em razão da grande distância e da fusão com o corpo), à semelhança daqueles que, por ter uma audição pior, não ouvem nossa voz nem, o que é mais impressionante, trovões e estrondos que tais²⁵⁰. Já aos melhores dentre os que viveram entre os homens é permitido aproximar seus ouvidos, de forma a que não sejam excluídos de tal felicidade. Assim, tal como para nós é naturalmente difícil captar²⁵¹ as

²⁴³ Em III, 11 e 12, Quintiliano aborda as três regiões (o uno, o etéreo e a matéria), que Mathiesen (p. 179, n. 214; p. 52, n. 223) relaciona às hipóstases plotinianas. Em todo caso, a tríade a que se refere Quintiliano no início deste capítulo está situada no âmbito corpóreo.

²⁴⁴ Sobre o corpo etéreo, Cf. III, 10 e 12; II, 17, 18 e 19.

²⁴⁵ *Timeu*, 40c.

²⁴⁶ Cf. Mathiesen, p. 176, n. 175. E ainda III, 12.

²⁴⁷ Mathiesen (p. 188, n. 303) anota aqui um paralelo textual com Nicômaco, *Ench.*, 3 e Briênio, *Harm.*, I, 1. Barker (520, n. 162) lista como fontes: Arist., *De anima*, 419b-421a; *De audib.*, 800a ss; *De caelo*, 290b. O tema da harmonia celeste é abordado em Platão (*Rep.*, 616b ss.) e Ptolomeu (*Harm.*, III, 8 ss.).

²⁴⁸ Refere-se à percussão do ar produzida pela voz. Em I, 4, Quintiliano discute se o som é o ar percutido ou a percussão do ar, explicando que a segunda definição é melhor, por assinalar que o som é um afecção sofrida pelo ar, não a matéria em si.

²⁴⁹ Sobre a simplicidade da região etérea, Cf. II, 8 e 18; III, 10-11.

²⁵⁰ Mathiesen (p. 189, n. 312) acredita haver aqui uma repreensão àqueles que não dão ouvidos às doutrinas de Quintiliano (“não ouvem nossa voz”) e que desprezam as mensagens dos deuses (com trovão aqui representando Zeus). A observação é perspicaz e nos faz entender melhor a que tipo de surdez A. Q. se refere quando fala da música das esferas.

²⁵¹ Literamente, “tornar-se observadores” (*επόπτας γενέσθαι*). O observador é aquele que atingiu o terceiro grau de iniciação, o da perfeita contemplação (“τὰ δὲ τέλεα καὶ ἐποπτικά”, *Rep.*, 210a). Para Quintiliano, a música possui um caráter místico (Cf. I, 1-2; II, 7 e 17; III, 7 e 9), que ficará progressivamente mais claro nos capítulos seguintes, particularmente nos caps. 24 e 27.

XX

Ἔστιν οὖν κὰν τῷ τοῦ παντὸς σώματι παράδειγμα μουσικῆς ἐναργές. πάλιν γὰρ τὸ μὲν διὰ τεσσάρων τὴν ὑλικὴν ἐμφαίνει τετρακτύν, τὸ δὲ διὰ πέντε καὶ τὸ αἰθέριον προσσημαίνει σῶμα, τὸ δὲ διὰ πασῶν τὴν τῶν πλανητῶν ἐμμελῆ κίνησιν, περὶ ἧς μικρὰ διαλάβωμεν. ποιηταὶ μὲν γὰρ ταύτην πνοῇ κινούμενοι μουσικῇ διὰ παντὸς

5 ἄδουσιν ἄστρον χορὸν ἐπονομάζοντες, σοφοὶ δὲ ἄνδρες καὶ ἀληθείας ἰχνευταὶ δι' ἀποδείξεων τοιῶνδε ἐθήρασαν. πᾶν φασι σῶμα τάχει πολλῷ φερόμενον καθ' ὁμοίου καὶ ὑπείκοντος ἡρέμα κυμαινομένου τε ὑπὸ τῆς πληγῆς δίκην τῶν ὑπὸ ψηφίδος ἐν ὕδασι κύκλων διαθεόντων ἦχον ποιὸν ἀποτελεῖν· ὥσπερ δὲ τὸν ἀέρα τόνδε ἀπλοῦν τε ὄντα καὶ ^[120]τοῖς ἡμετέροις ὀργάνοις προσφυῶς ἔχοντα διαφόρως ἡχεῖν συμβαίνει (τῆς γὰρ

10 ὁμοίας πληγῆς ὑπὸ τε ἀνδρὸς καὶ γυναικὸς παιδὸς τε καὶ πρεσβύτου γινομένης ἀνόμοιον ἀποδίδοσθαι τὸν ἦχον), οὕτως δὲ κάκειῃ τὸν μὲν αἰθέρα τυγχάνειν ἀπλοῦν, τὰ δ' ἐν αὐτῷ σώματα πολλὰ τε ὄντα καὶ ποικίλα, ὥς δηλοῦται, μεγέθει τε καὶ χροιαῖς ἐνεργείαις τε καὶ ἀπορροαῖς πλήττειν αὐτὸν κατὰ τὴν οἰκείαν δύναμιν καὶ φύσιν. ἡμῖν μὲν οὖν ἀνεπαισθήτους γίνεσθαι τοὺς ἦχους (οὐ γὰρ ἐπιτηδείως τὰς ἀκοὰς ἔχειν ἔκ τε

15 τῆς πολλῆς ἀποστάσεως καὶ τῆς πρὸς τὸ σῶμα κράσεως θολερωτέρας, καθάπερ οἱ τὰ ὄντα κάκιον ἡμῶν διατέθινται οὔτε τῆς ἡμετέρας ἐπαΐουσι φωνῆς οὔτε, ὃ μέγιστον, βροντῶν τε καὶ τοιούτων κτύπων), τοῖς δὲ βελτίοσι τῶν μὴ φαύλως ἐν ἀνθρώποις βεβιωκότων ἐγγύς τε ἐλάσαι <μετεῖναι> τῆς ἀκοῆς καὶ μηδαμῶς ἀμοίροις γενέσθαι τῆς τοιαύτης εὐδαιμονίας· ὥσπερ γὰρ καὶ τῶν κρειττόνων ἐπόπτας γενέσθαι φύσει μὲν ἡμῖν

20 εἶναι δυσχερές,

20 realidades mais altas, embora aos que alcançaram o cume da virtude e possuem o conhecimento necessário seja lícito contemplar a presença das formas divinas, é igualmente impossível, sobretudo aos indignos, escutar por mérito próprio o som do universo, não obstante o fato de que aos virtuosos e sábios seja dado participar dessa honra e dessa alegria, bem como das realidades mais elevadas. Esses sons são proferidos, dizem, segundo a ordem
25 subjacente às notas musicais²⁵². E sendo as notas masculinas, femininas ou mistas²⁵³, a cada uma delas fez-se corresponder um poder e uma ação dos planetas.

²⁵² Conforme a sucessão observada no SPI, de que fala em I, 6.

²⁵³ Cf. II, 12-14.

τοῖς δ' ἀρετῆς ἐς ἄκρον ἐλθοῦσι καὶ ἐπιστήμης τῆς ἐπιτηδείου δυνατῶς ἔχειν καὶ θείων
μορφῶν ἀβλαβῶς θεωρῆσαι παρουσίαν, οὕτω δὲ καὶ τῆς τοῦ παντὸς ἡχῆς ἀκοῦσαι μὲν
ἀπὸ ταῦτομάτου καὶ μάλιστα τοὺς ἀναξίους ἀμηχανώτατον, τοὺς δὲ σπουδαίους καὶ
ἐπιστήμονας ἀφθόνως τῆς τοιαύτης τιμῆς τε καὶ εὐμοιρίας σπανίως μὲν, ὅμως δ' οὖν
25 μεταλαμβάνειν ὑπὸ τῶν κρειττόνων. τούτους δὴ τοὺς ἦχους προφέρεσθαί φασι κατὰ τὴν
ὑποκειμένην τοῖς φθόγγοις τάξιν· τῶν δὲ φθόγγων ὧν μὲν ἀρρενικῶν, ἐτέρων δὲ
θηλυτέρων, ἄλλων δὲ ἐπικοίνων ὄντων ἐκάστῳ δύναμιν τῶν πλανητῶν καὶ ἐνέργειαν
παρίσωσαν.

3.40 Comentários ao capítulo XX

Em III, 11, ao tratar da estrutura triádica do universo, A. Q. havia associado a oitava ao incorpóreo, a quinta à natureza intermediária e o intervalo de quarta ao corpóreo. Aqui, seu objetivo é apontar a estrutura triádica dentro do âmbito corpóreo. A *tetraktys* material, associada ao intervalo de quarta, remete em princípio aos quatro elementos abordados no capítulo anterior, com o éter (associado ao intervalo de quinta) figurando aqui como quinto elemento (Cf. Barker, p. 519, n. 161). Todavia, Téon de Esmirna (*Ton kata to mathematikon chresimon*, II, 37. Cf. tradução de DUPUIS, J. 1892, pp.155-163) lista onze quaternários (*τετρακτύες*), dos quais sete são por ele designados como materiais, e o quaternário dos elementos seria apenas uma dessas *τετρακτύες* materiais. A maior parte dos quaternários de Téon, porém, já foi antes mencionada por A. Q. Segue abaixo a lista completa, na ordem seguida por Téon:

Tabela 8 - *Tetraktyes* de Téon

1	2		3	4	5	6	7	8	9	10	11
1	1	1	Ponto	Fogo	Pirâmide	Semente	Homem	Pensamento	Racional	Primavera	Infância
2	2	3	Linha	Ar	Octaedro	Altura	Família	Ciência	Irascível	Verão	Adolescência
3	4	9	Superfície	Água	Icosaedro	Largura	Burgo	Opinião	Concupiscível	Outono	Maturidade
4	8	27	Sólido	Terra	Cubo	Espessura	Cidade	Sentidos	corpóreo	Inverno	Velhice

A passagem em que A. Q. justifica a ideia de uma música das esferas tem de fato, como aponta Barker, notável semelhança com Nicômaco (*Harmonikon Enchiridion*, cap. III). Veja-se, a esse respeito, a tradução de Zanoncelli (1990, p. 147), ou ainda a de Ruelle (*l'Annuaire de l'Association pour l'encouragement des Etudes Grecques en France*, 1880), disponível em: <http://remacle.org/bloodwolf/erudits/nicomaque/harmonique.htm> (acessado em 29\03\2016) e a de Barker (1990, p. 250).

A explicação que dá A. Q. para a nossa incapacidade de escutar a música das esferas sugere, particularmente naquilo que a distancia da explicação tradicional conservada por Aristóteles (*De caelo*, 290b10-291a25. Cf. CANDEL, M. Editorial Gredos, 1996, pp. 135-36), que A. Q. não concebe a harmonia das esferas como música sonora, ou ao menos não exclusivamente como música sonora. Reforçam essa sugestão a perspicaz observação de Mathiesen (cf. n. 246 *supra*) e o fato de que A. Q. associe essa música às formas divinas, cuja

contemplação é lícita somente “aos que alcançaram o cume da virtude e possuem o conhecimento necessário”.

3.41 Capítulo XXI

Para começar, é preciso definir o que são por natureza o masculino e o feminino. No corpo, o masculino é duro e seco; nas almas, é ativo e amante do esforço. Já o feminino é úmido ^[121] e permeável, tranquilo e evita o esforço²⁵⁴. Assim, do predomínio de uma ou outra dessas qualidades ou de sua combinação equitativa, surgem diferenças na sua atualização. A

5 esfera lunar, por exemplo, que, úmida e permeável, é responsável por toda a geração corpórea, emite através do épsilon²⁵⁵ um som feminino ainda um pouco masculinizado, pois se a Lua, de um lado, possui mais do feminino, já que recebe influências dos demais planetas, todavia participa também do masculino, ao enviar para a terra as potências geradoras e nutritivas dos

10 corpos²⁵⁶. É o que mostram aqueles que celebram os mistérios e os ritos da Lua, pois a chamam andrógina (participando mais do feminino) e lhe atribuíram o aulo de chifre²⁵⁷, a ela semelhante na forma de Lua crescente e, dentre os aulos, o mais grave, sendo equivalente à nota acrescida²⁵⁸ no tocante à vocalização. Já a esfera de Mercúrio, cuja ação é no mais das vezes ressecante, em razão da proximidade com o Sol (embora seja umectante sempre que dele se afaste um pouco), e que se regozija²⁵⁹ sobretudo em aparições diurnas (raramente nas

15 noturnas), tem também um som andrógino, só que mais para o masculino, por estar mais familiarizado com a secura e com as formas diurnas. A esfera de Vênus é luminosa (como a deusa) e também doce, festiva, predominantemente úmida e regozija-se mais à noite: ela possui um som extremamente feminino. Mais seca e abrasadora, sempre quente e ativa, a esfera do Sol emite um som masculino. Por um lado, a esfera de Marte é quente e impulsiva;

20 por outro, regozija-se com formas úmidas e noturnas. O som que produz é ambíguo, embora mais virilizado. A esfera de Júpiter, êmulo de Vênus em quase tudo, é doce em todas as suas atualizações. ^[122] No tocante ao abrandamento dos planetas adjacentes, ele, por possuir uma equilibrada mescla de ambos, diminui o calor de Marte e alivia a frieza de Saturno. Como

²⁵⁴ O tema já foi abordado em II, 8,10, 12-14, 17-18.

²⁵⁵ A descrição das vogais segundo seu caráter masculino ou feminino, bem com sua respectiva relação, segundo o mesmo caráter, com os diversos graus da escala, foi feita em II, 12-14.

²⁵⁶ III, 12.

²⁵⁷ O aulo frígio (*elymos aulos*). Não confundir com o aulo frígio citado em II, 16. Cf. Colomer e Gil, p. 156, n. 91.

²⁵⁸ Está relacionada à nota acrescida (*proslambanomenos*), nota solfejada com a vogal épsilon, aqui assinalada à Lua. Cf. II, 14.

²⁵⁹ Os planetas dividem-se em dois grandes grupos: os que pertencem ao séquito do Sol e os que pertencem ao séquito da Lua. Além disso, certas regiões do zodíaco podem ser favoráveis ou desfavoráveis a determinado planeta. Quando um planeta transita por uma região do zodíaco que, embora não lhe seja particularmente favorável, é porém favorável a algum planeta de mesmo séquito, diz-se que o planeta em questão está em “regozijo”. Cf. Ptolomeu, *Tetrabiblos*, I, 23.

XXI

Πρότερον οὖν διοριστέον τί τὸ ἄρρεν φύσει καὶ θῆλυ. τὸ μὲν οὖν ἄρρεν ἐν
 μὲν σώματι σκληρόν τε καὶ ξηρόν, ἐν δὲ ψυχᾷ πρακτικόν τε καὶ φιλόπονον, τὸ δὲ
 θῆλυ ὑγρὸν ^[121] διειμένον ἡρεμαῖόν τε καὶ φυγόπονον. τούτων δὴ κατακρατούντων ἢ
 5 μίγνυμένων ἐπίσης τὰς τῶν ἐνεργειῶν διαφορὰς γίνεσθαι συμβαίνει. ὁ μὲν οὖν τῆς
 σελήνης κύκλος ὑγρὸς τε ὢν καὶ διειμένος, συμπάσης γενέσεως σωματικῆς αἰτιώτατος,
 τὸν διὰ τοῦ <ε> θῆλυν ἀφίησι φθόγγον ἐπὶ μικρὸν ἡρρενωμένον· καὶ γὰρ αὕτη πλεῖστον
 μὲν θηλότητος ἐν τῷ δέχεσθαι τὰς παρὰ τῶν ἄλλων ἀπορροίας ἔχει, μετέχει γε μὴν καὶ
 ἀρρενότητος προϊέισα καὶ παρ' αὐτῆς εἰς τὴν γῆν τὰς γεννητικὰς τε καὶ θεραπευτικὰς
 10 δυνάμεις σωμάτων. δηλοῦσι δὲ τοῦτο καὶ οἱ ταύτης μυστιπόλοι τε καὶ ὀργιασταί·
 ἀρρενόθηλυν τε γὰρ αὐτὴν προσειρήκασι, πλεόν μετέχουσιν θηλότητος, καὶ τὸν
 κερασφόρον αὐλὸν ἀνῆψαν αὐτῇ τῷ τε μηνοειδεῖ τοῦ σχήματος παραπλήσιον ὄντα καὶ
 βαρύτερον ἐπίσης προσλαμβανόμενον κατὰ τὴν ἐκφώνησιν. ὁ δὲ τοῦ Ἑρμοῦ κατὰ μὲν τὸ
 πλεῖστον ξηραντικός ὑπάρχων διὰ τὴν πρὸς τὸν ἥλιον κατὰ μέγεθος ἐγγύτητα, δι'
 15 ὀλίγου δὲ ὢν ὑγραντικός εἴ ποτε τούτου χωρισθεῖ καὶ νυκτεριναῖς σπανίως, ἡμεριναῖς
 δὲ ἐπὶ πλεόν γεγηθὼς φάσσει, τὸ ἀρρενόθηλυ καὶ αὐτὸς ἡγεῖ, πλεόν μὲν ἡρρενωμένον
 τῷ καὶ αὐτὸς τῇ τε ξηρότητι μᾶλλον καὶ τοῖς ἡμερινοῖς ὤκειῶσθαι σχήμασιν. ὁ δὲ δὴ
 τῆς Ἀφροδίτης φαιδρός τε ὢν κατὰ τὴν θεὰν καὶ ἡδὺς καὶ εὐφροσύνης ἀπεργαστικός
 καὶ ὑγρὸς τὸ πλεόν νυκτί τε χαίρων τὸν θῆλυν ἄκρως ἐπέχει φθόγγον. ὁ δὲ τοῦ ἡλίου
 20 ξηρότερος καὶ καυστικός διόλου τε θερμὸς καὶ δραστικός ἡγεῖ τὸν ἄρρενα. ὁ δὲ τοῦ
 Ἄρεος θερμὸς τε ὢν καὶ ὀρμητικός, ὑγροῖς τε καὶ νυκτερινοῖς γεγηθὼς σχήμασι, τὸν
 ἐπαμφοτερίζοντα προϊῇσι, πλεόν μὲν ἡρρενωμένον. ὁ δὲ τοῦ Διὸς ἡδὺς τε ἐν ἅπασιν
 ἐνεργήμασιν ὢν καὶ πάντα ὀλίγου δεῖν τῷ τῆς ^[122] Ἀφροδίτης ἐφάμιλλος καὶ κατὰ
 25 ἄνεσιν πρὸς τοὺς παρ' ἐκάτερα θεωρούμενος καὶ τοῦ μὲν Ἄρεος τὸ θερμὸν ἐλαττωδὲς,
 τοῦ δὲ Κρόνου τὸ ψυχρὸν παραμυθούμενος, εὐκρατόν τε ἐξ ἀμφοῖν ἔχων μίξιν καὶ κατὰ
 ταῦτα

Vênus, ele favorece a geração dos ventos diurnos e, quanto à união dos corpos, é casamenteiro e disseminador de bebês. Não sem razão, emite um som mais feminino, enquanto Saturno, o último, que é duro, ressequido e laborioso, emite um som masculino. A partir da remanescente consonância de quarta que, por conjunção, tem início na mese²⁶⁰, poderíamos constatar que também o zodíaco se encontra em quatro regiões e extensões²⁶¹. Se atribuíssemos a primeira dessas regiões à mese, a segunda à nota seguinte e assim sucessivamente, não faríamos nenhum absurdo. Com efeito, dada sua semelhança com os planetas, cada uma dessas regiões participa também por natureza das atividades dos planetas. Não surpreende que, dentre esses planetas, aqueles que ocupam um lugar maior ou menor do que as extensões supracitadas façam soar igualmente as sobras e lapsos dos intervalos, de forma a que também entre eles se constitua a melodia enarmônica, pois corpos imensos são também capazes de fazer soar os menores intervalos²⁶². Uma vez mais, portanto, são sete as notas remanescentes²⁶³, as quais estamos impedidos de atribuir às regiões do zodíaco, vez que a atividade desta é simples. Porém, como a potência dos planetas é dupla (pois exercem um poder pela manhã e outro à noite), relacionaremos a eles, mais uma vez, cada uma das notas remanescentes, por oposição aos seus respectivos poderes diários, assinalando aos planetas ativos e laboriosos o que seja masculino (ou predominantemente masculino); e remetendo o que seja feminino (ou proporcionalmente mais feminino) aos planetas inativos e úmidos. Pode-se constatar que, no que tange aos planetas, somente a nota acrescida é pronunciada através do épsilon, ^[123] pois essa letra é análoga à natureza da lua e, como alguns gostam de dizer, é símbolo da geração, na medida em que formada, enquanto número²⁶⁴, do primeiro par e do primeiro ímpar.

²⁶⁰ O tetracorde conjunto, que tem início na mese.

²⁶¹ Trata-se, a princípio, dos quatro quadrantes de 90° que compõem a circunferência. No entanto, essa associação com os planetas, que A. Q. menciona sem esclarecer, remete-nos às quatro triplicidades de Ptolomeu (*Tetrabiblos*, I, 18), em que cada triplicidade corresponde ainda a três arcos de 30° cada, distribuídos porém em áreas não contíguas. Ver comentário adiante.

²⁶² Embora os quadrantes da circunferência sejam iguais no tamanho, as notas do tetracorde conjunto a que cada quadrante corresponde não expressam intervalos iguais, já que as notas móveis podem variar conforme o gênero, bem como a disposição dos intervalos pode variar conforme o *tropo*. Semelhantemente, também os planetas apresentam irregularidades sistemáticas no seu movimento, com os epiciclos de Ptolomeu, que aliás relaciona a modulação de gênero (diatônico, enarmônico e cromático) ao movimento vertical dos planetas, ou seja, ao seu maior ou menor afastamento da Terra. Cf. Ptolomeu, *Harm.* III, 11 (em Barker, 1990, p. 385).

²⁶³ A oitava mais aguda, composta dos tetracordes disjuntivo e hiperbólico.

²⁶⁴ Os gregos representavam os números através das letras do alfabeto, tomadas pela ordem. Assim, o número 5 correspondia ao épsilon, quinta letra do alfabeto, e o 5 resulta da soma do primeiro número par, 2, com o primeiro número ímpar, 3. A unidade, como origem da série, goza de estuto especial, daí ser considerada par-ímpar.

τῷ τῆς Ἀφροδίτης ἐν μὲν ἡμερίοις πνεύμασι γόνιμος ὢν, ἐν δὲ σωμάτων συναφαῖς τεκνοσπόρος τε καὶ γαμήλιος, οὐκ ἂν ἀπεικότως ἡχοίη τὸν θηλύτερον, τελευταῖος δὲ ὁ τοῦ Κρόνου σκληρός τε ὢν καὶ αὐχμηρὸς καὶ ἐπίπονός τὸν ἄρρενα.

Λειπομένης δὴ τῆς διὰ τεσσάρων ἀπὸ μέσης κατὰ συνημμένων συμφωνίας
 30 εὗροιμεν ἂν καὶ τὸν ζῳδιακὸν ἐν τέτταρσι τόποις καὶ μεγέθεσι θεωρούμενον. τούτων οὖν εἰ τὸ μὲν πρῶτον ἀποδοίμεν τῇ μέσῃ, τὸ δὲ δεύτερον τῇ μετὰ ταύτην, καπὶ τῶν λοιπῶν ὁμοίως, οὐκ ἂν ἀπὸ τρόπου λέγοιμεν. καὶ γὰρ τούτων ἕκαστοι φυσικῶς ἐκ τῆς πρὸς τοὺς πλανωμένους ὁμοιότητος καὶ τῶν ἐνεργειῶν ὁμοίως μετειλήφασιν· ἐν οἷς καὶ τοὺς ἐλάττω τῶν μεγεθῶν <τῶν> προειρημένων ἢ καὶ μείζω τόπον ἐκάστου κατέχοντας
 35 καὶ τῶν διαστημάτων τὰς ὑπεροχὰς ἢ ἐλλείψεις ἡγεῖν οὐκ ἀπεικός, ὥς συνεστάναι παρὰ σφίσι καὶ τὴν ἐναρμόνιον μελωδίαν, ὧν τὰ παμμήκη σώματα καὶ τὰ σμικρότατα τῶν διαστημάτων ἡγεῖν δύναται.

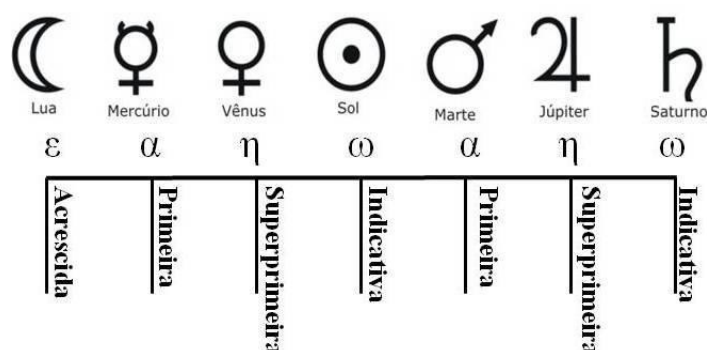
Πάλιν τοίνυν ἐτέρων ἐπτὰ λειπομένων φθόγγων τοῖς μὲν τοῦ ζῳδιακοῦ τόποις διανέμοντες πεπαύμεθα (ἀπλῇ γὰρ τούτων ἡ ἐνέργεια)· τῶν δὲ πλανωμένων
 40 διττὴν ἐχόντων δύναμιν (ἐτέρως γὰρ διὰ νυκτός, ἄλλως δὲ δι' ἡμέρας δύνανται) πάλιν αὐτοῖς ἕνα τῶν λοιπῶν κατ' ἐναντιότητα τῶν ἡμερινῶν δυνάμεων ἀποδώσομεν τοῖς μὲν δραστηρίοις αὐτῶν ἢ ἐπιπόνοις τὸ ἄρρεν ἢ τὸ κατὰ τὴν μίξιν ἀρρενότητι πλεονάζον ἀπονέμοντες, τοῖς δ' ἀδρανεστέροις ἢ ὑγροτέροις τὸ θῆλυ προσάγοντες ἢ τὸ θηλύτητι περιττεῦον. μόνον δὴ τὸν προσλαμβανόμενον ἐπὶ τῶν πλανητῶν ^[123] διὰ τοῦ <ε>
 45 λεγόμενον ἔστιν εὔρεῖν· τὸ γὰρ δὴ στοιχεῖον τοῦτο τῇ τῆς σελήνης ἀναλογοῦν φύσει γενέσεως εἶναι σύμβολον ἀνθρώποις ἀρέσκει λέγειν ἐξ ἀρτίου πρώτου καὶ περιττοῦ κατ' ἀριθμὸν συντεθειμένον.

3.42 Comentários ao capítulo XXI

Quintiliano retorna agora ao dualismo masculino-feminino, com base no qual, em II, 13-14, havia demonstrado o caráter de cada uma das vogais empregadas no solfejo, associando-as em seguida à nota correspondente no tetracorde. A sequência proposta então, desde a vogal mais masculina até a mais feminina, foi ω , α , ε , η , na qual as vogais intermediárias (α , ε) representam mesclas em que predominam, respectivamente, o caráter masculino e o feminino. Já dentro do tetracorde, a disposição das vogais seria (partindo do primeiro tetracorde, nele incluída a nota acrescida) a seguinte: acrescida(ε), primeira(α), superprimeira(η) e indicativa(ω). Para fins de clareza, omitiremos aqui o tau, consoante com a qual as vogais eram articuladas no momento do solfejo. Quanto aos demais tetracordes, a ordem será sempre α , η , ω , desde que a progressão ocorra por conjunção. Isso porque duas notas solfejadas com a mesma vogal devem estar separadas por um intervalo de quarta. Assim, a vogal ε reapareceria somente na *mese*, que, além de oitava aguda da nota acrescida, está também separada da nota seguinte por um tom disjuntivo. Ocorre que, como A. Q. tem outros planos para a *mese*, somente a nota acrescida, explica, no tocante aos planetas, está associada ao épsilon.

Embora mencione explicitamente apenas a associação entre a Lua e o ε , as vogais correspondentes aos demais planetas podem ser deduzidas a partir do caráter masculino, feminino ou misto de cada um deles, bem como a partir da ordem com que A. Q. dispõe os planetas. Desse modo, as analogias entre planetas, vogais e notas, dentro da primeira oitava do SPI, fica como exposto a seguir.

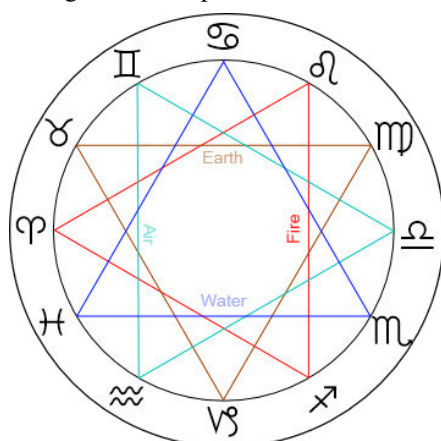
Figura 14 - Planetas e notas I



Quintiliano não é claro quanto às regiões do zodíaco que deseja relacionar com as notas do tetracorde conjuntivo. Tampouco esclarece quais sejam os planetas associados àquelas regiões nem como tais planetas poderia ocupar “um lugar maior ou menor que as

regiões supracitadas”. A fim de esclarecer tais questões, os comentadores recorrem unanimemente a Ptolomeu (*Tetrabiblos*, I, 18), que divide o zodíaco não em quatro secções contíguas, mas em quatro triângulos (ou triplicidades) equiláteros cujos vértices estão ocupados por signos que formam entre si um aspecto de 120° (ou trígono

Figura 15 - Triplicidades



Fonte: <http://alvarodomingues.com/2015/08/22/os-quatro-elementos-e-suas-qualidades/>

Quanto a saber qual dessas regiões é a primeira e, portanto, deve ser assinalada à mese, também aqui os comentadores dão por suposta a ordem seguida por Ptolomeu, no que penso estejam certos, já que Ptolomeu organiza sua exposição partindo da convenção segundo a qual o ciclo anual começa na Primavera, ou seja, no signo de Áries (hemisfério norte). Aqui, Barker e Mathiesen diferem em apenas um ponto. Enquanto Mathiesen procura associar as triplicidades de Ptolomeu aos quadrantes contíguos da circunferência, o que não nos parece muito exato, Barker evita qualquer associação desse tipo, limitando-se a reproduzir a lista de Ptolomeu, que vem a ser a seguinte.

A primeira triplicidade, sumamente masculina, compreende os signos de Áries, Leão e Sagitário, e seus regentes são Sol e Júpiter (embora os signos dessa triplicidade correspondam aos domicílios, respectivamente, de Marte, Sol e Júpiter). A segunda, maximamente feminina, pois regida por Vênus e Lua, abrange Touro, Virgem e Capricórnio. A terceira triplicidade é também masculina, já que os signos nela incluídos (Gêmeos, Libra e Aquário), diz Ptolomeu, são todos masculinos. Entretanto, como essa triplicidade não compreende o domicílio de Marte, seu caráter masculino é menor que o da primeira. A quarta triplicidade corresponde a Câncer, Escorpião e Peixes, e seu caráter é também ambíguo, já que regida conjuntamente por Marte, Lua e Vênus.

Tendo em vista os graus relativos de masculinidade-feminilidade assinalados para as quatro vogais e para os quatro elementos, podemos facilmente associar esses dois

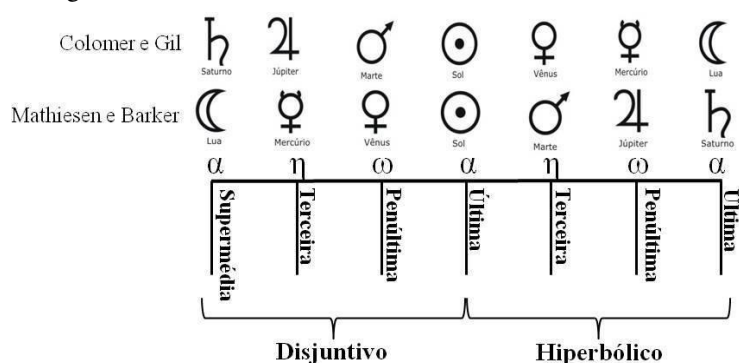
quaternários às quatro triplicidades de Ptolomeu. A primeira triplicidade, sumamente masculina, deve ser associada ao fogo e ao ω . A segunda, feminina, à terra e ao η . A terceira, ambígua mas tendente ao masculino, ao ar e ao α . E a quarta, ambígua e tendente ao feminino, associa-se à água e ao ε ²⁶⁵. Ocorre que o ε , no âmbito dos planetas (como adverte acima Quintiliano), associa-se exclusivamente à Lua e à nota acrescida, e a única vogal capaz de ocupar seu lugar, em virtude da aptidão para expressar graus variados da mescla masculino-feminino (II, 13.1-35), é o alfa, que por isso deve ser associado aqui à mese. Partindo então da ordem das vogais dentro do tetracorde conjuntivo (α , η , ω , α), temos que a sucessão das triplicidades seria: quarta (Câncer, Escorpião e Peixes), segunda (Touro, Virgem e Capricórnio), primeira (Áries, Leão e Sagitário) e terceira (Gêmeos, Libra e Aquário). Isso porém contradiz o texto de Quintiliano (que prescreve uma associação feita, sucessivamente, segundo a ordem), bem com a interpretação dos comentadores (que supõe seja a ordem a que se refere A. Q. a mesma adotada por Ptolomeu).

Os temas da modulação de gênero na harmonia das esferas e de sua relação com as quatro “regiões e extensões” acima discutidas são dois outros tópicos obscuros neste capítulo. Barker (p. 522, n. 176) sugere que “regiões e extensões” sejam entendidas como expressando intervalos, hipótese que de fato me parece a única viável. Sugere ele ainda que o intervalo entre as regiões adjacentes seja dado pelo aspecto formado entre os respectivos planetas regentes. A ideia é sem dúvida engenhosa, mas não me parece que dependa necessariamente da noção de regiões adjacentes. Para tentativas diferentes e mais completas de relacionar os movimentos planetários à modulação de gênero, Barker aponta: Ptolomeu, *Harm.* III, 11 e Nicômaco, *Enchiridion*, III.

A correta disposição dos planetas ao longo da oitava aguda também oferece dificuldades. Apoiado na inversão de potências (diurnas e noturnas) dos planetas, Mathiesen conserva a mesma ordem empregada na oitava grave, ainda que isso implique assinalar para Vênus, por exemplo, uma vogal extremamente masculina (ω). Considerando que uma mudança tão drástica contradiz a letra do texto, Colomer e Gil entendem que a oposição de potência implicaria antes uma inversão na disposição dos planetas, com Saturno associado à nota supermédia e assim sucessivamente. Barker segue Mathiesen nesse ponto, embora (por razões diametralmente opostas às de Colomer e Gil) considere a solução insatisfatória. A disposição da oitava aguda, segundo as duas hipóteses aqui mencionadas, fica como a seguir.

²⁶⁵ Em III, 25, Quintiliano fará uma associação diferente da que propomos aqui. Para ele, o ε , embora não seja a mais feminina das vogais, está relacionado ao elemento terra, enquanto o η , a mais feminina das vogais, está associado ao elemento ar.

Figura 16 - Planetas e notas II



Por fim, cabe mencionar que as analogias estabelecidas por Quintiliano entre vogais, notas e planetas não são as únicas possíveis. Associações diversas, incluindo todas as sete vogais do alfabeto grego, podem ser encontradas em outros autores. O estudo de Émile Ruelle e Élie Poirée (1901, pp. 15-27) discute as principais fontes dessa doutrina, seu papel no serviço religioso-iniciático, além de comentar as tentativas de reconstituição propostas até aquele momento.

3.43 Capítulo XXII

Pelo que foi exposto, é possível compreender como havemos de relacionar cada um dos deuses e das coisas que lhes sejam semelhantes aos sistemas e tropos²⁶⁶ análogos às notas dos próprios deuses: à Lua e às potências análogas, a harmonia que parte da nota acrescida; a Mercúrio e a seus iguais, o segundo sistema; ao terceiro deus e a seus acólitos, o

5 terceiro sistema; ao quarto e ao que se lhe assemelhe, o quarto, e assim sucessivamente²⁶⁷. Ao zodíaco inteiro relacionaremos o conjunto das espécies²⁶⁸, e às extensões parciais do zodíaco relacionaremos tudo quanto seja análogo aos sons dessas extensões²⁶⁹, mediante o uso da consonância e seguindo na direção dos graves. Quanto às notas remanescentes²⁷⁰, que tínhamos confinado às atividades noturnas, novamente as tomaremos na ordem dada,

10 organizando a harmonia do agudo para o grave²⁷¹. Por fim, não há segredo quanto ao modo como havemos de relacionar a cada deus a natureza²⁷² – seja de ritmo, seja de instrumento – que seja conforme o seu respectivo sistema: lançando mão do agudo, conforme a semelhança, onde mais atividade se faça necessária; e diluindo os excessos, por meio da mescla dos dessemelhantes, sempre que necessária alguma atenuação.

²⁶⁶ Barker (p. 523, n. 182) anota que “tropos” emprega-se aqui no sentido exclusivo de *harmonía*, isto é, escala modal, sem referência a uma altura tonal específica, o que nos remeteria à lista das sete *harmoníai* em I,8, as quais partem, porém, da primeira nota do primeiro tetracorde (não da nota acrescida) e seguem até a mese. Já para Mathiesen (p. 192, n. 344), Quintiliano trata aqui dos 15 *trópoi* elencados em I, 10, partindo todos sempre da nota acrescida.

²⁶⁷ A ordem dos planetas, tal como estabelecida no capítulo anterior, é: Lua, Mercúrio, Vênus, Sol, Marte, Júpiter e Saturno.

²⁶⁸ As espécies de oitava (*harmoníai*), elencadas em I, 8, ou ainda as 15 espécies de *trópoi* (I,10). O fato é que, tal como os planetas aos quais estão relacionadas, essas espécies também transitam ao longo do zodíaco.

²⁶⁹ No capítulo anterior, cada uma das quatro notas do tetracorde conjunto foi associada a uma região da circunferência zodiacal, com cada divisão abrangendo três signos. A relação entre a seção do zodíaco e os planetas que ocupam a oitava grave descrita anteriormente é aqui definida em função das relações de consonância (oitava, quarta e quinta) existente entre cada nota do tetracorde conjuntivo e as notas dos tetracordes anteriores.

²⁷⁰ Os tetracorde disjuntivo e hiperbólico.

²⁷¹ Do último do hiperbólico até a nota supermédica, tal como tinham sugerido Colomer e Gil (v. comentário ao capítulo anterior) no tocante à disposição dos planetas

²⁷² Refere-se ao ethos, masculino, feminino ou misto (nas suas diversas combinações). A observação que encerra o capítulo retoma as discussões pedagógicas abordadas nos capítulos 12-19 do livro II.

XXII

Ἐκ δὴ τούτων συνιδεῖν δυνατόν ὡς καὶ συστήματα καὶ τρόπους ἐκάστῳ τῶν θεῶν καὶ τοῖς τούτων ὁμοίοις ἀποδώσομεν τοῖς ἰδίῳις φθόγγοις ἀναλογοῦντα, σελήνη μὲν καὶ ταῖς ἀναλόγοις δυνάμεσι τὴν ἀπὸ προσλαμβανομένου νέμοντες ἀρμονίαν, Ἑρμῇ δὲ καὶ τοῖς ὁμοίοις τὸ δεύτερον σύστημα, τρίτον δὲ τῷ τρίτῳ καὶ τοῖς παραπλησίῳις, 5 τέταρτον τῷ τετάρτῳ καὶ τοῖς ἐμφερέσι, καὶ ἐπὶ τῶν ἐξῆς ὁμοίως. τῷ δὲ ζῳδιακῷ πᾶν μὲν εἶδος ἀποδώσομεν ἅπαντι, τοῖς δὲ παρὰ μέρος αὐτοῦ μεγέθεσι τὰ τοῖς φθόγγοις ἀναλογοῦντα ἐπὶ τὸ βάρος χρώμενοι τῇ συμφωνίᾳ. πάλιν δὲ ἐπὶ τῶν λοιπῶν φθόγγων, οὓς ταῖς νυκτεριναῖς ἐνεργείαις ἀφωρίσαμεν, τῇ μὲν τάξει καθάπερ ἐδόθη χρῆσόμεθα, τὴν δὲ ἀρμονίαν ἐπὶ τὸ βάρος συστησόμεθα. λοιπὸν δὲ οὐκ ἄδηλον ὡς ἐκάστῳ καὶ 10 ῥυθμοῦ καὶ ὀργάνων φύσιν τοῖς συστήμασι πρέπουσαν ἀποδώσομεν, ὅπου μὲν πλείονος ἐνεργείας χρεῖα, δι' ὁμοιότητος τὴν ἀκρότητα προσκαλούμενοι, ὅπου δὲ ὑφειμένης, διὰ τῆς τῶν ἀνομοίων μίξεως τὰς ὑπερβολὰς ἀνακεραννύντες.

3.44 Comentários ao capítulo XXII

O intervalo de oitava (*dia pason*), como se sabe, era também chamado *harmonía*, e as *harmoníai* de que fala Quintiliano em I, 8 designam precisamente as espécies de oitava, ou seja, os tipos de disposição intervalar (dentro de cada um dos três gêneros) admitidos dentro desse intervalo. Essas *harmoníai* são naturalmente sete, como são sete planetas a que se referiu A. Q. no capítulo anterior. As espécies de oitava, cada qual com sua respectiva disposição intervalar dentro do gênero diatônico, são as seguintes: mixolídia (STTSTTT), lídia (TTSTTTS), frígia (TSTTTST), dórica (STTTSTT), hipolídia (TTTSTTS), hipofrígia (TTSTTST) e hipodórica (TSTTSTT).

Em I, 8, Quintiliano dispõe essas *harmoníai* a partir da primeira nota do tetracorde primeiro (espécie mixolídia) e seguindo, conforme a ordem dada acima, até a *mese* (espécie hipodórica). Aqui, a fim de relacionar as sete *harmoniai* com os sete planetas do capítulo anterior, partindo agora da nota acrescida (associada à Lua) e não mais da *hypate hypaton*, teríamos de deslocar a espécie hipodórica para a nota acrescida, que é a oitava grave da *mese*, de que resultaria então a ordem a seguir.

Tabela 9 - Planetas e *harmoníai* I

Planetas	Lua	Mercúrio	Vênus	Sol	Marte	Júpiter	Saturno
Notas	Acrescida	Primeira	Superprimeira	Indicativa	Primeira	Superprimeira	Indicativa
Oitavas	Hipodórica	Mixolídia	Lídia	Frígia	Dórica	Hipolídia	Hipofrígia
Tetracorde		Primeiro			Médio		

O quadro subentende que A. Q., ao falar neste capítulo em *proslambanomenos* (nota acrescida), refere-se realmente à nota mais grave do SPI, e não à nota mais grave de qual seja a escala (modal ou de transposição). Não sendo esse o caso, teríamos de assinalar a espécie mixolídia à Lua e assim sucessivamente, abstraindo a relação entre os planetas e os graus do SPI.

O tetracorde conjuntivo corresponde ao zodíaco, no qual estão inseridas todas as espécies anteriores, distribuídas porém nas quatro seções (ou quadrantes) mencionadas no capítulo anterior. Sendo a questão mesma dos quadrantes do zodíaco um tópico de difícil interpretação, não temos como deduzir quais seriam exatamente as correspondências. Assinalamos apenas que, estabelecendo correlações a partir das consonâncias entre as notas

do conjuntivo e as demais da oitava grave, a espécie mixolídia ficaria sem correspondente no zodíaco.

Quanto às potências noturnas dos planetas, que compreendem a oitava aguda do SPI, teríamos de começar por definir qual seria de fato a ordem os planetas na oitava aguda, se a ordem sugerida por Colomer e Gil ou a empregada por Mathiesen e Barker. Se utilizarmos a primeira dessas disposições e invertermos igualmente a ordem das espécies de oitava, teremos que a segunda oitava ficará idêntica à primeira, o que não parece ser o caso. Partindo porém da disposição planetária de Mathiesen e Barker, e invertendo então a ordem das *harmoníai*, teremos a Lua associada à espécie hipofrígia, Mercúrio à hipolídia, Vênus à dórica e assim sucessivamente. Ou ainda, se fizermos abstração da correspondência com as notas do SPI, como alertamos acima, teremos que na oitava aguda a Lua estaria associada à espécie hipodórica, Mercúrio à hipofrígia, Vênus à hipolídia etc. É claro que, na escala ascendente, as espécie de *harmoníai* da oitava aguda (partindo da *mese*) seguem a mesma ordem da oitava grave: hipodórica, mixolídia, lídia etc, retornando mais uma vez à espécie hipodórica na última nota do tetracorde disjuntivo. No entanto, se, como sugere Quintiliano, tivermos de retroceder as *harmoníai* no sentido das graves, obteremos escalas invertidas, com a mixolídia (STTSTTT) convertendo-se em hipolídia (TTTSTTS), por exemplo, e assim por diante. As associações para a oitava aguda seriam então as seguintes.

Tabela 10 - Planetas e *harmoníai* II

Planetas	Lua	Mercúrio	Vênus	Sol	Marte	Júpiter	Saturno
Notas	Supermédica	Terceira	Penúltima	Última	Terceira	Penúltima	Última
Oitavas	Hipolídia	Dórica	Frígia	Lídia	Mixolídia	Hipodórica	Hipofrígia
Tetracorde	Disjuntivo				Hiperbólico		

Observe-se que a harmonia frigia é a única que não tem par inverso que lhe que corresponda, já que, perfeitamente simétrica (TSTTTST), ela de fato corresponde a si mesma. Por fim, há que atentar ainda para a possível inversão na ordem dos planetas, proposta por Colomer e Gil no capítulo anterior.

Mathiesen entende que as escalas abordadas neste capítulo correspondem aos quinze *tónoi* de que falava Quintiliano em I, 10. Sendo esse o caso, as correspondências, relativamente mais simples, resultam como a seguir. Note-se como, também aqui, a sequência dos *tónoi* se inverte na oitava aguda

Tabela 11 - Planetas e *harmoníai* III

Planetas	Lua	Mercúrio	Vênus	Sol	Marte	Júpiter	Saturno	Zodíaco
Oitava diurna	Hipodórico	Hipojônico	Hipofrígio	Hipoeólico	Hipolídio	Dórico	Jônico	Frígio
Oitava noturna	Hiperlídio	Hipereólico	Hiperfrígio	Hiperjônico	Hiperdórico	Lídio	Eólico	

3.45 Capítulo XXIII

E há também proporções mútuas entre esses sons etéreos. O zodíaco, assim, divide-se em doze partes²⁷³, número idêntico ao de notas musicais²⁷⁴ e ao perímetro do triângulo retângulo²⁷⁵, pois este é o primeiro triângulo formado todo ele de números racionais, já que os triângulos retângulos de lados menores que esse terão um lado totalmente irracional, caso a hipotenusa possa exibir a proporção correta com relação aos lados adjacentes ao ângulo reto. Daí também dizer-se que o cinco é o primeiro número a mostrar um diâmetro racional, denominando-se diâmetro racional a diagonal de um retângulo cujos ângulos retos estão situados entre lados que mantêm entre si proporção sesquitércia²⁷⁶. E, como dizia, sendo esse triângulo formado pelo 3, pelo 4 e pelo 5, se somarmos esses lados aritmeticamente, a quantidade resultante será 12. Já somando ao quatro cada um dos demais²⁷⁷, mostramos, num caso, o número dos bebês setemesinhos e, noutro, o dos nonomesinhos, em cada um dos quais desenvolve plenamente o que é humano²⁷⁸, constituído que é do masculino e do feminino, como aliás deixa claro a natureza dos números somados. E se somássemos o três ao cinco, sendo ambos masculinos, mostraríamos a gestação inviável e sem vida dos octomesinhos²⁷⁹.

Mas se aumentarmos cada um dos lados em conformidade com a profundidade²⁸⁰ (pois a natureza do corpo é a profundidade), obteríamos 216²⁸¹, número próximo ao dos setemesinhos²⁸². E tomando mais uma vez, segundo a profundidade, desta feita os três lados entre si, e somando o produto ao resultado anterior, completariamos duzentos e setenta e seis, o número de dias dos nonomesinhos²⁸³. Em ambos, há um excedente de seis dias, número nupcial, por conta da razão já mencionada. Mas as quatro razões rítmicas se podem igualmente apontar na figura. A reta formada por três unidades se pode dividir segundo a razão dupla; a reta formada por quatro, segundo a razão igual; e a formada por cinco segundo a razão sesquialtera²⁸⁴. Os lados adjacentes ao ângulo reto mostram a razão sesquitércia²⁸⁵.

²⁷³ Cada quadrante divide-se em três partes, com cada parte assinalada a um signo. Cf. Ptolomeu, *Harm.*, III, 9.

²⁷⁴ As duas oitavas do Sistema Perfeito Maior perfazem 12 tons.

²⁷⁵ O triângulo retângulo de hipotenusa 5 e catetos 4 e 3.

²⁷⁶ Um retângulo de lados, igualmente, 3 e 4.

²⁷⁷ Ao 3 e ao 5.

²⁷⁸ Ou seja, a racionalidade. V. comentário ao capítulo XVIII.

²⁷⁹ Números pares são femininos e números ímpares, masculinos. Toda realidade corpórea está submetida à dualidade (Cf. II, 8), daí a inviabilidade dos bebês octomesinhos ($3+5=8$). E ainda: $6+2$, $7+1$, $4+4$. No caso dos nonomesinhos ($9=5+4$) e setemesinhos ($7=4+3$) o requisito é atendido. Cf. III, 18.

²⁸⁰ Elevando ao cubo.

²⁸¹ $3^3 + 4^3 + 5^3 = 216$.

²⁸² $216 = 210$ (números de dias dos bebês setemesinhos) + 6 (símbolo da geração). Cf. III, 18.

²⁸³ $(3 \times 4 \times 5) + 210 + 6 = 270$.

²⁸⁴ Aritmeticamente, ou seja, observando a relação entre as partes. As relações para cada uma das retas são: $2/1$, $2\sqrt{2}$ e $3\sqrt{2}$.

XXIII

Τούτων γὰρ δὴ τῶν ἐναιθερίων ἤχων καὶ πρὸς ἀλλήλους γίνονται λόγοι. τὸν
 γὰρ δὴ ζῳδιακὸν μερισθῆναι μὲν συμβέβηκεν εἰς μέρη δώδεκα ἰσαρίθμως τοῖς τε ἐν
 μουσικῇ τόνοις καὶ τῇ περιμέτρῳ τοῦ ὀρθογωνίου τριγώνου· – τοῦτο γὰρ ἐκ πασῶν
 ῥητῶν συνίσταμεν πρῶτον (τὰ γὰρ ἐξ ἐλαττόνων αὐτοῦ πλευρῶν ὀρθογώνια τρίγωνα
 5 μίαν πάντως ἄρρητον ἔξει, εἴ γε μέλλοι τὴν ὑποτείνουσαν τὸ ἴσον δυναμένην δεῖξαι ταῖς
 τὴν ὀρθὴν περιεχούσαις· διὸ καὶ τὸν πέντε πρῶτόν φασι ῥητὴν ἐπιδειξαι διάμετρον, τὴν
 [124] τοῦ παραλληλογράμμου διαγώνιον <δ> τὰς ὀρθὰς γωνίας ἐπιτρίτῳ περιέχει λόγῳ
 ῥητὴν διάμετρον προσειπόντες)· τοῦ δὴ τοιούτου τριγώνου συνεστῶτος, ὡς ἔφην, ἐκ
 τριῶν καὶ τεσσάρων καὶ πέντε, εἰ τὰς πλευρὰς ἀριθμητικῶς συνθείημεν, ἢ τῶν δώδεκα
 10 πληροῦται ποσότης. ἔτι γε μὴν τὸν μὲν τέσσαρα πρὸς ἑκάτερον τῶν λοιπῶν
 ἀριθμητικῶς συνθέντες, ὅτε μὲν τὸν τῶν ἑπταμήνων, ὅτε δὲ τὸν τῶν ἐννεαμήνων
 ἀριθμὸν δηλοῦμεν, ὧν ἑκατέρῳ τελεσιουργεῖται τὸ ἀνθρώπειον, ἐξ ἄρρενος καὶ θήλεος
 τὴν σύστασιν ἔχον, ὡς ἢ τῶν συντιθεμένων ἀριθμῶν δείκνυσι φύσις· εἰ δὲ τὸν τρία τῶ
 πέντε συνθείημεν, ἄμφω τυγχάνοντες ἄρρενες ἄτροφον γονὴν καὶ ἄζων τὴν τῶν
 15 ὀκταμήνων δηλοῦσιν. ἀλλ' εἰ καὶ τῶν πλευρῶν ἑκάστην κατὰ βάθος αὐξήσαιμεν (βάθος
 γὰρ ἢ σώματος φύσις), ποιήσαιμεν ἂν τὸν διακόσια δεκαῆξ ἰσάριθμον ὄντα σύνεγγυς τῶ
 τῶν ἑπταμήνων. πάλιν δὲ τὰς τρεῖς ἐπ' ἀλλήλας κατὰ βάθος ποιήσαντες καὶ τῶ
 προειρημένῳ προσθέντες τὸν τῶν ἐννεαμήνων συντίθεμεν διακόσια ἑβδομηκονταῆξ. ἐν
 ἀμφοτέροις δὲ ὁ ἕξ περιτεύει γαμικὸς τυγχάνων δι<ὰ τὴν προειρημένην> αἰτίαν. ἀλλὰ
 20 καὶ τῶν τεττάρων ῥυθμικῶν λόγων ἐστὶ τὸ σχῆμα δεκτικόν· ἢ μὲν γὰρ ἐκ τριῶν εὐθεῖα
 διαιροῖτ' ἂν ἐς τὸν διπλασίῳ λόγον, ἢ δὲ ἐκ τεσσάρων εἰς τὸν ἴσον, ἢ δὲ ἐκ πέντε εἰς τὸν
 ἡμιόλιον· αἱ δὲ τὴν ὀρθὴν περιέχουσαι δηλοῦσι τὸν ἐπίτριτον.

Daí que Platão mencione uma base sesquitércia ligada à pentada²⁸⁶. Por isso é que, tendo
 25 dividido o universo em doze partes e, multiplicando o doze pelo primeiro número perfeito (o
 três), obtivemos os assim chamados trinta e seis “regentes da hora”²⁸⁷. E como cada um deles
 domina ao longo de dez dias²⁸⁸, ao novamente multiplicá-los por dez, que é outro número
 perfeito, obtemos trezentos e sessenta, termo equivalente ao número de graus da
 circunferência completa. Em torno do centro, há somente quatro ângulos retos²⁸⁹. Cada um
 30 deles divide-se (por diâmetros que partem de pontos situados na circunferência) em três
 ângulos agudos, formando doze segmentos²⁹⁰. Dois desses segmentos formam o lado de um
 hexágono, exibindo entre si a razão igual²⁹¹. Três deles formam o lado de um quadrado, e
 estabelecem com os lados do hexágono a razão sesquiáltera²⁹². Quatro formam o lado de um
 triângulo, que manterá com os já citados a razão sesquitércia, num caso, e a razão dupla, em
 35 outro²⁹³. Já o agrupamento de cinco desses segmentos²⁹⁴, não estabelecendo nenhuma
 proporção harmônica com os segmentos anteriores, compõe uma linha desarmônica e sem
 relação com o círculo. O grupo de seis segmentos, que se harmoniza com todas as quantidades
 anteriores, forma o diâmetro²⁹⁵. Denomino harmônica a razão que, através de um número
 maior, expressa, em potência e sem divisão, um número menor que lhe seja consonante (pois
 40 o mais grave reside em potência no mais agudo); e denomino razão rítmica sempre que um
 número se organiza, distinta e separadamente, em *thésis* e *ársis*²⁹⁶.

²⁸⁵ $4\sqrt{3}$, como os catetos 4 e 3 do triângulo retângulo acima.

²⁸⁶ *Rep.* VIII, 546c.

²⁸⁷ Ou ascendente, o signo que desponta no horizonte leste no momento do nascimento. Essa ascendência do signo sobre o indivíduo, coisa ou evento sofre qualificações conforme o grau interceptado pela linha do horizonte. Para esse efeito, os 30° que cada signo ocupa são divididos em três regiões iguais de 10° . O zodíaco completo é formado por 36 regiões de 10° cada, totalizando 360° .

²⁸⁸ Essa observação sugere que Quintiliano esteja se referindo não ao signo ascendente mas ao signo solar. O trânsito do ascendente dura duas horas, não 30 dias. Já o trânsito do Sol dentro de cada signo dura trinta dias, divididos em três grupos de 10, chamados decanatos (*dekamoiriai*).

²⁸⁹ $360^\circ / 90^\circ = 4$.

²⁹⁰ $90^\circ / 3 = 30^\circ$. E $30^\circ \times 12 = 360^\circ$.

²⁹¹ Isto é, formam um polígono de 6 lados com 6 ângulos de 60° cada. A razão igual designa a proporção de um segmento em relação ao outro.

²⁹² Os seis lados do hexágono e os quatro lados do quadrado. $6\sqrt{4} = 3\sqrt{2}$.

²⁹³ Um triângulo com três ângulos de 120° , que está em razão dupla relativamente ao hexágono ($6\sqrt{3} = 2\sqrt{1}$) e em razão sesquitércia relativamente ao quadrado ($4\sqrt{3}$).

²⁹⁴ Cinco agrupamentos de 30° ou 150° .

²⁹⁵ 180° . O diâmetro está em razão sesquiáltera com o triângulo, em razão dupla com o quadrado e em razão de oitava e quinta com o hexágono.

²⁹⁶ Enquanto a razão harmônica relaciona unidades (todos) de magnitudes proporcionais, a razão rítmica relaciona partes proporcionais de um mesmo todo, distinção aparentemente idêntica a que foi estabelecida entre razão aritmética e razão geométrica. Cf. III, 5. Sobre razão rítmica, cf. I, 14 e 18.

τούτου δὴ καὶ Πλάτων φησὶν [Resp. VIII 546 c] ἐπίτριτον πυθμένα πεντάδι
 συζυγέστα. – διὰ ταῦτα δὴ τὴν εἰς δώδεκα τοῦ παντός διαίρεσιν πεποιημένοι πρώτῳ
 25 μὲν τελείῳ πολυπλασιάσαντες τὸν δώδεκα τῷ τρία, τὸν τῶν τριακονταέξ, οὗς καὶ
 ὠρονόμους ἐπονομάζουσιν, ἀριθμὸν πεποιήκαμεν· τούτων δὲ κατὰ δεκάτην δύναμιν
 ἔχόντων πάλιν τῷ δέκα ^[125] πολυπλασιάσαντες αὐτοὺς ἑτέρῳ τελείῳ τὸν τῶν
 τριακοσίων ἐξήκοντα ποιοῦμεν ὅρον ἰσάριθμον ὄντα ταῖς τοῦ κύκλου σύμπαντος
 μοίραις. τέσσαρες μὲν οὖν ὀρθαὶ περὶ τὸ κέντρον γίνονται μόναι γωνίαι· τούτων δὲ
 30 ἐκάστην ἀπὸ τῶν ἀγομένων διαμέτρων ἐκ τῶν ἐπὶ τῆς περιφερείας σημείων τῶν τὴν
 δωδεκάδα διακρινόντων εἰς τρεῖς ὀξείας τέμνεσθαι συμβαίνει. ὧν αἱ μὲν δύο τὴν
 ἐξάγωνον ἔχουσαι φάσιν τὸν ἴσον δηλοῦσι λόγον, αἱ δὲ τρεῖς τοῦ τετραγώνου πρὸς τὰς
 τοῦ ἐξαγώνου τὸν ἡμιόλιον, αἱ δὲ τέσσαρες τοῦ τριγώνου πρὸς ἅμφω τὰς προειρημένας
 35 πῇ μὲν τὸν ἐπίτριτον, πῇ δὲ τὸν διπλασίῳ· αἱ δὲ πέντε οὐδένα τῶν ἀρμονικῶν πρὸς τὰς
 προτέρας ἔχουσαι λόγον ἀσύμφωνον καὶ ἀσύνδετον τοῦ κύκλου ποιοῦσιν εὐθεΐαν· αἱ δὲ
 ἕξ πρὸς τὰς προειρημένας πάσας συμφωνοῦσαι ποσότητος δηλοῦσι τὴν διάμετρον.
 λέγω δὲ ἀρμονικὸν μὲν λόγον τὸν καὶ δι' ἐνὸς ἀριθμοῦ μείζονος τὸν ἐλάττω δυνάμει καὶ
 ἀδιαίρετως δηλοῦντα κατὰ συμφωνίαν (καὶ γὰρ ἐν ὀξυτέρῳ φωνῇ δυνάμει περιέχεσθαι
 40 συμβέβηκε τὴν βαρύτητα), ρυθμικὸν δέ, ἡνίκα διωρισμένως εἷς ἀριθμὸς
 παραλαμβάνεται τὸ μὲν εἰς θέσιν, τὸ δὲ εἰς ἄρσιν μεριζόμενος.

3.46 Comentários ao capítulo XXIII

Segundo a divisão proposta por Mathiesen (p. 195, n. 375), encerra-se aqui a segunda seção da segunda parte do livro III, que vinha tratando, desde o capítulo XVIII, do tema relativo ao corpo do universo. Neste capítulo, Quintiliano aborda mais detidamente o zodíaco, associando as doze divisões da circunferência aos doze tons que integram a dupla oitava do Sistema Perfeito Maior. As associações construídas a partir do 12, perímetro do triângulo retângulo de lados 3, 4 e 5, permitem a Quintiliano reforçar o vínculo entre o zodíaco e geração humana. Desse modo, Quintiliano retoma e aprofunda o tema com que, no cap. XVIII, havia dado início à exposição sobre o corpo do universo: a geração da alma racional. Se já no cap. XVIII estava presente o diálogo com as reflexões subjacentes ao número platônico, aqui a menção é direta e explícita, de modo a que, com base na pêntada de base sesquitércia de que fala Platão, Quintiliano possa novamente demonstrar as proporções que presidem a geração corpórea humana.

Quintiliano não menciona o fato (embora faça alusão no início do próximo capítulo) de que as figuras geométricas por ele traçadas no interior da circunferência correspondem aos diversos aspectos formados pelos planetas em seu trânsito pelo zodíaco, que são: a oposição (180°), o trígono (120°), a quadratura (90°) e o sextil (60°). Ptolomeu (*Harm.* III, 9) aborda esses mesmos aspectos (além de outros) de forma mais completa. Ele estabelece não apenas as consonâncias recíprocas entre as figuras mas também as consonâncias entre cada aspecto e o todo da circunferência. Quintiliano aqui, como ele mesmo explica, cinge-se exclusivamente ao procedimento harmônico.

3.47 Capítulo XXIV

Se, partindo das mencionadas consonâncias e das potências que lhe foram atribuídas conforme as notas musicais, desejares traçar os prognósticos das gerações, não estarás longe de alcançá-lo. Pelo exame do caráter masculino, feminino ou misto dos sons musicais, bem como da consonância ou dissonância das figuras²⁹⁷ (seja na mescla corpórea, na alma, no caráter, na ação, no estilo de vida ou na vida mesma), chegarás a uma compreensão que não será nem desarmônica nem distante da verdade.

De fato, não somente o corpo do universo mas igualmente a alma, afirmaram os sábios do passado, constitui-se de números consonantes e desse modo deve ser compreendida. Assim o afirma ^[126] igualmente, no *Timeu*²⁹⁸, o divino Platão: que o demiurgo²⁹⁹ da alma tomou uma essência intermediária entre o indivisível e o divisível. E que, relativamente à natureza indivisível e divisível do Mesmo e do Outro, formou intermediários com o intermediário dessas essências, e que, compondo uma mescla dessas três essências³⁰⁰, novamente dividiu a mescla inteira em pares e ímpares, aumentando os pares, segundo a razão dupla, até o oito³⁰¹, e os ímpares até o vinte e sete, segundo a razão tripla³⁰². Platão ter-se-ia expressado assim, dizem alguns, pelo fato de a alma operar por meio de números, tanto a alma individual, no âmbito nas artes³⁰³, quanto a alma do universo, no âmbito da natureza. Já outros, mais exatos, dizem tratar-se aí da potência e da essência específicas da alma. De um lado, a explicação baseada em números, cuja natureza é exterior aos corpos, mostra o princípio incorpóreo da alma, ao passo que as progressões mediante razões e proporções mostram a tendência para a profundidade: a progressão diádica (pois 2 elevado ao cubo é igual a 8) mostra a profundidade corpórea que denominamos física (pois é perecível e passível de divisão); e a progressão triádica (pois 3 elevado ao cubo é igual a 27) mostra a profundidade incorpórea, indivisível e ativa relativamente ao princípio. De fato, a alma se vale da profundidade corpórea e com ela se enfronha, adquirindo frequentemente propriedades contrárias ao psíquico (pois o corpóreo é mais forte), de modo que às vezes

²⁹⁷ Ou seja, dos aspectos astrológicos estruturados segundo as figuras mencionadas no capítulo anterior.

²⁹⁸ 35a-c. Essa passagem do *Timeu* é também citada em Plutarco, *De musica*, 1138c-1139b (Rocha, 2010, parag. 22, p.185); Nicômaco, *Ench.*, cap. 8 e outros. Cf. Barker, p. 526, n.198.

²⁹⁹ Para outras ocorrências do demiurgo platônico, ver III, 10 (110.2); I, 3 (4.5); II, 17 (88.11).

³⁰⁰ As três essências são: a) a substância intermediária entre o indivisível e divisível; b) a substância intermediária entre o mesmo indivisível e o mesmo divisível; c) a substância intermediária entre o outro indivisível e o outro divisível. Cf. *Timeu*, Trad. de Maria José Figueiredo, 2003, p. 73, n. 49. Para uma análise completa da estrutura musical da Alma do Mundo, cf. "Annexe 21". In: Brisson, 2008, p. 2096.

³⁰¹ A série geométrica 1, 2, 4, 8. Cf. III, 5.

³⁰² A série geométrica 1, 3, 9, 27. Cf. III, 5.

³⁰³ A possibilidade que tem a alma de ser afetada, moldada e educada pelas artes (particularmente pela música) deriva dessa reciprocidade numérica. Esse aspecto da teoria do ethos foi abordado ao longo do livro II.

XXIV

Ἐκ δὴ τῶν προειρημένων συμφωνιῶν καὶ τῶν παρειλημμένων κατὰ τοὺς
 φθόγγους δυνάμεων εἴ γε ἐθέλοις καὶ γενέσεων ἀνιχνεύειν προτελέσεις, οὐκ ἀπὸ
 σκοποῦ βαλεῖς· ἀλλὰ κὰν σώματος κράσει καὶ ψυχῇ καὶ ἥθεσι πράξει τε καὶ βίῳ καὶ
 ζῳῇ τό τε θῆλυ καὶ ἄρρεν καὶ μικτὸν ἐπισκοπῶν τῶν φθόγγων καὶ τὸ τῶν σχημάτων
 5 σύμφωνον ἢ ἀσύμφωνον οὔτε ἄμουσον οὔτε ἀληθείας πόρρω ποιήσῃ τὴν κατάληψιν.

Καὶ μὴν οὐ τὸ σῶμα τοῦ παντὸς μόνον ἀλλὰ καὶ τὴν ψυχὴν δι' ἀριθμῶν
 συμφώνων συνεστάναι καὶ θεωρεῖσθαι παλαιοὶ τε ἄνδρες καὶ σοφοὶ δισχυρίσαντο.
 λέγει γὰρ πῶς ^[126] καὶ ὁ θεῖος Πλάτων ἐν Τιμαίῳ [cf. 35 a] τάδε, ὥς τῆς ἀμερίστου καὶ
 μεριστῆς οὐσίας μέσην οὐσίαν λαβὼν καὶ ἐπὶ τῆς ταυτοῦ καὶ θατέρου μεριστῆς τε καὶ
 10 ἀμερίστου φύσεως τὰς μεσότητας τῇ τῶν οὐσιῶν μεσότητι συνθεῖς καὶ τούτων τῶν
 τριῶν κρᾶσιν ποιησάμενος ὁ ψυχῆς δημιουργὸς πάλιν κατ' ἀριθμοὺς τούσδε τὸ σύμπαν
 κρᾶμα διεῖλεν ἀρτίους τε καὶ περιττούς· καὶ δῆτα τοὺς μὲν ἀρτίους ἄχρις ὀκτάδος αὖξει
 κατὰ τὸν διπλασίῳ λόγον, τοὺς δὲ περιττοὺς ἕως εἰκοσάδος καὶ ἐπτάδος κατὰ τὸν
 τριπλασίῳ. ταῦτα δὲ οἱ μὲν διὰ τὸ τὴν ψυχὴν ἀριθμοῖς ἐνεργεῖν τὴν μὲν καθ' ἕκαστον τὰ
 15 κατὰ τὰς τέχνας, τὴν δὲ τοῦ παντὸς τὰ κατὰ φύσιν, οὕτως εἰρησθαί φασιν, οἱ δὲ
 ἀκριβέστεροι τῆς τε δυνάμεως καὶ οὐσίας αὐτῆς παριστάναι φασὶ τὴν ιδιότητα. αἱ μὲν
 γὰρ ἐπ' ἀριθμῶν ἐκθέσεις, ὧν ἡ φύσις ἔξω σωμάτων, τὴν ἀσώματον αὐτῆς ἀρχὴν
 δεικνύσιν, αἱ δὲ διὰ τῶν λόγων καὶ ἀναλογιῶν αὐξήσεις τὴν ἐπὶ βάθος φορὰν, ἡ μὲν
 κατὰ δυάδα (κύβος γὰρ ἀπὸ δυάδος ὀκτώ) τὸ σωματικὸν βάθος ὃ καλοῦμεν φυσικόν
 20 (φθαρτὸν γὰρ τοῦτο καὶ διαιρετόν), ἡ δὲ κατὰ τριάδα τὸ † κατὰ τὴν † ἀσώματον καὶ τὸ
 ἀδιαίρετον καὶ τὸ ἐνεργητικόν (κύβος γὰρ ἀπὸ τριάδος ἐπτὰ καὶ εἴκοσι)· χρῆσθαι γὰρ
 αὐτὴν καὶ τῷ σωματικῷ βάθει συμβαθυνομένην αὐτῷ καὶ ἐναντιο-παθεῖν πολλάκις τῷ
 ψυχικῷ (τοῦτο γὰρ ἰσχυρότερον) καὶ ὅτε μὲν ἐς τὰ βελτίῳ τρέπεσθαι,

ocorre de a alma tender para o melhor³⁰⁴ – o qual, em razão do caráter indivisível, calhou estar relacionado ao ímpar –, e outras vezes ao oposto, cuja natureza é par e, tal como os corpos, divisível.

Mas igualmente os maiores bens da alma³⁰⁵, disseram (os sábios), são semelhantes
 30 às mencionadas medidas, de forma que as quatro virtudes não vêm a ser senão semelhanças com números. A sabedoria, por exemplo, é análoga à unidade³⁰⁶ (pois cada apreensão intelectual é uma e simples), ao passo que a coragem é análoga ao 2 e comparável à segunda posição, pois mostra a mudança e o impulso de uma coisa em relação a outra. A temperança é análoga ao 3, por ser ela uma harmonia compósita situada no ponto médio entre a falta e o
 35 excesso. E a justiça é análoga ao 4, pois o quatro (primeiro número formado por números iguais que se repetem um número igual de vezes) é por isso o primeiro número a mostrar a igualdade. Já no âmbito do bem-estar corporal, a força é análoga à coragem (e, portanto, também ao 2); a beleza à temperança e, logo, também ao 3, em razão das proporções das partes e das cores; e a saúde é análoga à justiça, por conta da mútua concórdia que existe entre
 40 as coisas. Porém, não observando no corpo nada semelhante à sabedoria, de modo razoável, por meio da héptada (...) ³⁰⁷ vemos o sábio³⁰⁸ dispor o discurso acerca da alma de modo duplo: a série dos números pares que se sucedem em razão dupla, ligada às profundezas sensíveis, e a série dos ímpares em razão tripla, ligada ao racional e ao incorpóreo, ambas pendendo da mesma mônada como de uma só causa e princípio³⁰⁹. Isso se há de tornar claro no diagrama³¹⁰
 45 da dupla *tetraktys*, que mostra todas as proporções, tanto geométricas quanto musicais, e que dispõe os números ímpares sobre uma reta e os pares de modo curvo. No corpo, com efeito, a forma circular é mais valorizada, por ser mais leve e mais pura, ao passo que a forma mais retilínea é mais pesada e material; na alma, a forma retilínea e sem inclinação é que é nobre, superior que é em igualdade e identidade, enquanto a outra lhe é inferior, com a curvatura do

³⁰⁴ Sobre os dois caminhos assinalados para a alma humana, Cf. III, 17.

³⁰⁵ As virtudes. Cf. III, 16.

³⁰⁶ Compare-se com o simbolismo aritmológico em III, 6.

³⁰⁷ Lacuna assinalada por Meibomius (*Antiquae musicae auctores septem*, vol. 2, p. 155), que verte a passagem como “at Prudentiae nihil in corporibus adsimil cernentes, merito per septenarium eam denotarunt. Caeterum videmus sapientem bifariam de Anima instituere sermonem”, ou seja: “mas como nada semelhante à sabedoria enxergassem nos corpos, com razão a designaram por meio do septenário. No mais, vemos que o sábio estabelece um duplo discurso acerca da alma”. Com a emenda sugerida por Winnington-Ingram (p. 127, ou ainda Mathiesen, p. 197, n. 407), o texto ficaria “e como nada semelhante à sabedoria enxergamos nos corpos, vemos que o sábio agiu com razão ao estabelecer, através do septenário, um duplo discurso acerca da alma”. Mathiesen rejeita a emenda por desnecessária (Cf. 127.12 em “tabela de variantes”, Mathiesen, p. 65), enquanto Barker (p. 527, n. 203) a critica por inconsistente. Seguimos aqui a solução do Winnington-Ingram, embora conservando na tradução a ordem original dos termos.

³⁰⁸ Platão, *Timeu*, 35b-36a.

³⁰⁹ As séries são 1, 2, 4, 8 e 1, 3, 9, 27.

³¹⁰ O diagrama não foi conservado. V. comentário *infra*.

25 ἃ ἤρεσεν εἶναι πρὸς περιττοῦ διὰ τὸ ἀμέριστον, ὃ προσέεικε τὰ ἀσώματα, ὅτε δὲ πρὸς τάναντία, ὧν ἄρτιος ἡ φύσις καὶ ὡς σωμάτων διαιρετή.

Ἀλλὰ καὶ τὰ μέγιστα τῶν ἀγαθῶν αὐτῆς τοῖς ἐκκειμένοις ὅροις παρόμοια προσειρήκασιν· τὰς γὰρ τέτταρας ἀρετὰς οὐκ ἄλλο τυγχάνειν ἢ πρὸς ἀριθμοὺς ὁμοιότητος, ^[127] τὴν μὲν γε φρόνησιν ἀνάλογον μονάδι (μοναδικὴ γὰρ ἡ ἐκάστου καὶ ἀπλῇ γνῶσις), δυάδι δὲ ἀνδρίαν καὶ δευτέρᾳ χώρᾳ παραπλήσιον, ὁρμὴν ἀπὸ τινος ἐφ' 30 ἕτερον καὶ μετάβασιν ἐμφαίνουσιν, τριάδι δὲ σωφροσύνην, ἐνδεΐας ἐν μέσῳ καὶ ὑπερβολῆς συμμετρίαν κερασαμένην, τετράδι δὲ δικαιοσύνην (πρώτη γὰρ ἰσότητα δείκνυσιν ἐξ ἰσάκεις ἴσων πρώτη συνεστῶσα)· τῆς δὲ σωματικῆς εὐποτιμίας ἰσχὺν μὲν ἀναλογεῖν ἀνδρίᾳ (διὸ καὶ δυάδι), κάλλος δὲ σωφροσύνη διὰ τὰς τῶν μερῶν καὶ 35 χρωμάτων συμμετρίας (διὸ καὶ τριάδι), ὑγίειαν δὲ δικαιοσύνη διὰ τὴν πρὸς ἄλληλα ὁμόνοιαν τούτων· φρονήσει δὲ οὐδεμίαν ὁρῶντες ἐν σώμασιν ὁμοιότητα εὐλόγως διὰ τῆς ἐπτάδος * * * ὁρῶμεν τὸν σοφὸν διχῶς τὸν περὶ ψυχῆς συνιστάντα λόγον· τὸ μὲν γὰρ κατὰ τὰς διπλασίους καὶ ἀρτίους χώρας τῷ παθητικῷ προσνέμει βάθει, τὸ δὲ κατὰ τὸ τριπλάσιον καὶ περιττὸν τῷ λογικῷ καὶ ἀσωμάτῳ, ἅμφω δὲ ἐκ μονάδος τῆς αὐτῆς ὡς 40 μιᾶς ἀρχῆς καὶ αἰτίας ἐξηρημένα. σαφηνίσει δὲ καὶ τοῦτο τὸ διάγραμμα κατὰ τὴν διπλὴν τετρακτὸν πάσας ἀναλογίας γεωμετρικὰς καὶ μουσικὰς ἐπιδεχόμενον καὶ τοὺς μὲν περιττοὺς τῶν ἀριθμῶν ἐπ' εὐθείας ἔχον, τοὺς δὲ ἀρτίους κατὰ περιφέρειαν. ἐν μὲν γὰρ σώματι τὸ κυκλικὸν τιμιώτερον· τοῦτο γὰρ κουφότερόν τε καὶ καθαρώτερον, τὸ δ' εὐθύτερον βαρύτερον καὶ ὑλικώτερον· ἐν δὲ ψυχῇ τὸ μὲν εὐθὺ καὶ ἀκλινὲς τάγαθόν· 45 τοῦτι γὰρ ἰσότητι καὶ ταυτότητι πρεσβεῦον, θάτερον δὲ ὑποβεβηκός, τὸ πολύτροπον τοῦ παθητικοῦ διὰ τοῦ σκολιοῦ τῆς γραμμῆς αἰνιττόμενον, ἧ τοῦτο κατὰ ταῦτο

50 seu traçado a exibir simultaneamente o côncavo e o ^[128] convexo, numa alusão à mutabilidade do sensível. Por isso é que os narradores gregos, não sem razão, atribuem a Pã o cajado³¹¹, pois não é desarrazoado que aquele ao qual se deu o nome do princípio vital do universo³¹² adorne-se e faça uso de um instrumento que indica esse mesmo princípio.

Quanto às proporções do mencionado diagrama, as proporções aritméticas, que se
 55 percebem por meio da igualdade dos excessos, mostram a simetria entre as partes da alma³¹³. Já as proporções geométricas³¹⁴, que se destacam pela magnitude, mostram o caráter extenso do corpo. As proporções harmônicas são uma combinação de ambas as anteriores e dão expressão ao fato de que o ser vivo constitui-se de corpo e alma³¹⁵. A teoria relativa a isso já foi tratada quando falamos do 256 e do 243³¹⁶. [Platão] estabelece a consonância entre as
 60 partes da alma através da primeira consonância, a sesquitércia³¹⁷. O discurso a esse respeito aponta que o processo de animação se dá segundo a altura e a largura, processo que, na sua emanção universal, finda por preencher a profundidade³¹⁸. Quanto aos dois círculos – que, analogamente à subida e à descida da voz, mostram o retorno das realidades fenomênicas ao senhor do universo³¹⁹ –, um deles, o da *tetraktys* par, revela a porção prática da alma do
 65 universo, que está unida ao corpo; já o círculo dos números ímpares revela a porção teórica que, livre e mais próxima do divino, é amiga do melhor. Assim, ao círculo que apresenta a imutabilidade do ser segundo a sabedoria, chama-o (Círculo) do Mesmo; e ao que define a instabilidade da natureza irracional e sensível, chama-o (Círculo do Outro). É isso, enfim.

³¹¹ *Καλαύροπα* ou talvez *καλάβροπα*. Cf. Winnington-Ingram, op. cit., p. 128. E ainda Barker, p. 529, n. 207. O deus Pã é homônimo do universo (*τὸ πᾶν*)

³¹² Platão, *Crátilo*, 408b-e.

³¹³ Os números 1, 2, 3 e 4, associados aqui às quatro virtudes cardeais (e, portanto, às correspondentes partes da alma) formam uma série aritmética. Para Mathiesen (p. 52), as séries aritmética e harmônica a que se refere Quintiliano, e que o diagrama perdido deveria ilustrar, são já as séries aritmética e harmônica que, no *Timeu* (35c-36a), o demiurgo insere entre os termos das duas séries geométricas formadas inicialmente. Cf. n. 317 *infra*.

³¹⁴ As mesmas já mencionadas, aqui e em III, 5: a) 2, 4, 8 e b) 3, 9, 27.

³¹⁵ II, 2, 8 e 17.

³¹⁶ Abordado em III, 1, ao tratar dos valores desiguais do semitom.

³¹⁷ Com a inserção de uma média harmônica e uma média aritmética entre cada um dos termos das séries geométricas tomadas separadamente, obtem-se então as séries 1, $4\sqrt{3}$, $3\sqrt{2}$, 2, $8\sqrt{3}$, 3, 4, $16\sqrt{3}$, 6, 8 (a partir da série dupla) e 1, $3\sqrt{2}$, 2, 3, $9\sqrt{2}$, 6, 9, $27\sqrt{2}$, 18, 27 (a partir da série tripla). Entre os termos da primeira dessas séries há somente intervalos de quarta (ou sesquitércio, de que fala Quintiliano) e de um tom. Entre os membros da segunda série, há somente intervalos de quinta e quarta. Cf. Platon, *Oeuvres Complètes* (Brisson, 2008, pp. 2097-98).

³¹⁸ Mathiesen (p. 199, n. 427) aponta aqui duas referências possíveis: a formação dos círculos do Mesmo e do Outro e a posterior divisão deste em sete esferas (as órbitas planetárias), tal como narrado no *Timeu*, 35a-37b, em que três dessas esferas giram a uma mesma velocidade, enquanto as outras quatro giram em velocidades diferentes. Ou ainda a presença de quadrados nas duas séries geométricas (como entre 2 e 4, e entre 3 e 9), que representariam o plano (daí altura e largura) e a presença de cubos (como entre 2 e 8, e entre 3 e 37), que então representariam a profundidade.

³¹⁹ Como no movimento circular das órbitas planetárias, também a voz ascende pelos graus (associados aos planetas) da escala e depois retorna ao ponto inicial. Cf. III, 21-23.

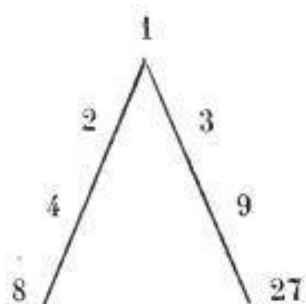
κοιλότητός τε ὁμοῦ καὶ κυρ^[128]τότητος ἐμφαντικόν. διὸ καὶ τοὺς Ἑλλήνων λογίους οὐκ ἀπὸ τρόπου τῷ Πανὶ περιάπτειν τὸν καλαύροπα· τὸν γὰρ τῆς τοῦ παντὸς ἐμψυχίας ἐπώνυμον οὐκ ἀπεικὸς ὀργάνῳ ταύτης ἐνδεικτικῷ χρῆσθαι τε καὶ κοσμεῖσθαι.

Τῶν δὴ τοῦ ἐκκειμένου διαγράμματος ἀναλογιῶν αἱ μὲν ἀριθμητικαὶ ταυτότητι τῶν ὑπεροχῶν θεωρούμεναι τὸ τῆς ψυχῆς ὁμοιομερὲς ἐπιφαίνουσιν· αἱ δὲ γεωμετρικαὶ μεγέθεσι διαφέρουσai τὴν σωματικὴν ἐπιφαίνουσι πηλικότητα· αἱ δ' ἁρμονικαὶ συμμετρίαι δι' ἀμφοῖν τυγχάνουσai τὴν ἐκ ψυχῆς καὶ σώματος ἐπιδείκνυνται ζῶου σύστασιν. ἥ γε μὴν ἐχομένη τούτου θεωρία περὶ τῶν διακοσίων πεντηκονταεξ πρὸς διακόσια τεσσαρακοντατρία προεῖρηται. τὴν γοῦν συμφωνίαν τῶν μερῶν τῆς ψυχῆς διὰ τοῦ πρώτου συμφώνου τοῦ ἐπιτρίτου συνίστησιν· ὁ δὲ δὴ περὶ τούτου λόγος τὴν κατὰ μῆκος καὶ πλάτος ἐμψύχωσιν σημαίνει, ἥπερ ἐν τῇ πρὸς πᾶν ἀποστάσει βάθους γίνεται συμπληρωτική. τῶν δὲ δύο κύκλων τὴν πρὸς τὸ ἡγεμονικὸν τῶν φαντασιῶν δηλούντων ἀνακύκλῃσιν ἀναλόγως ταῖς τῆς φωνῆς ἐπιτάσεσι καὶ ἀνέσεσιν ὁ μὲν ἐκ τῆς ἀρτιάκις τετρακτύος τὸ πρακτικὸν τῆς τοῦ παντὸς δηλοῖ ψυχῆς, ὃ καὶ 50 συνεῖρκται τῷ σώματι, ὁ δ' ἐκ τῆς κατὰ τοὺς περιττοὺς τὸ θεωρητικὸν καὶ θειότατον καὶ ἐκτὸς ὁμιλοῦν τῷ βελτίονι. οὕτω δὴ τὸν μὲν ταυτότητος ἐπιφημίζει τῆς κατὰ τὴν φρόνησιν οὐσίας τὸ ἀμετάβλητον ἐμφαίνοντα, τὸν δὲ ὀνομάζει θατέρου τὸ τῆς παθητικῆς καὶ ἀλόγου φύσεως ἀβέβαιον διοριζόμενον. ταῦτα μὲν οὖν ταύτη.

3.48 Comentários ao capítulo XXIV

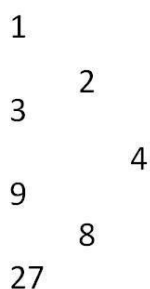
A profissão de fé astrológica como que inicia o capítulo serve de ensejo para que Quintiliano remeta a harmonia presente no corpo do universo a uma realidade anterior e mais alta: a Alma do Mundo. Pistas que já insinuavam essa concepção podem ser apontadas nos capítulos anteriores, a exemplo das séries geométricas (2, 4 8 e 3, 9, 27) citadas em III, 5 e aqui mais uma vez mencionadas. A série composta a partir dessas duas (que é, na ordem seguida por Platão no *Timeu*: 1, 2, 3, 4, 9, 8, 27) correspondem às divisões iniciais feitas pelo demiurgo na mescla composta pelo Mesmo, pelo o Outro e pela substância (ou Ser, *ousía*). Quintiliano interroga por que Platão, nessa passagem, achou de recorrer à linguagem dos números. Em sua resposta, A. Q. não rejeita de todo a noção segundo a qual a alma opera mediante números, apenas adverte que a tese carece de precisão. Essa precisão consiste em reivindicar certa autonomia para a linguagem dos números, em dotar essa linguagem de caráter simbólico. Tal advertência não nos parece alheia ao comentário de Platão (*Rep.* 524d-525b) a respeito da especial aptidão dos números para pôr em marcha a reflexão dialética, em virtude da tensão entre unidade e multiplicidade que neles se manifesta (Cf. comentário ao capítulo I). Os números, assim, expressam a essência e a potência da alma. Enquanto unidade, expressam sua essência incorpórea; como multiplicidade, expressam as potências ativa (mediante a progressão triádica) e passiva (mediante a progressão diádica) da alma. Ambas, porém, manifestam o progressivo afastamento do âmbito puramente inteligível. Perceba-se como, também aqui, persiste a permuta simbólica entre o 3 e o 2, pois, se a progressão triádica expressa a potência ativa e incorpórea, o avanço no sentido da profundidade também é assinalado pelo 3. De fato, não é outra a razão pela qual, segundo a ordem exposta no *Timeu*, a série 1, 2, 3, 4, 9, 8, 27 apresenta o 9 antes do 8, que, por ser o cubo de 2, enquanto o 9 é o quadrado do 3, expressa um grau maior afastamento do inteligível.

O diagrama da dupla *tetraktys*, que deveria assinalar todas as proporções presentes na alma, não se consevou no texto de Quintiliano. Outro diagrama, também relacionado à geração da alma no *Timeu*, chegou até nós através de Plutarco (*De anim. procr.* 1017d ss., 1027d), Proclo (*In Tim.* 170-1, 187-8) e Téon de Esmirna (*Ton kata to mathemathikon*, 94.11 ss.), de onde extraímos a ilustração reproduzida a seguir.

Figura 17 - Dupla *tetraktys* I

Fonte: Dupuis, Hachette, 1892, p. 157

Na figura mencionada por Quintiliano, porém, a série diádica é disposta ao longo de uma curva, forma apta a expressar a mutabilidade do sensível. Em virtude disso, Mathiesen (p. 53) sugere outra figura.

Figura 18 - Dupla *tetraktys* II

Para uma discussão mais completa a respeito das tentativas de reconstituição desse diagrama, cf. Barker, pp. 527-529, n. 205. Em todo caso, é razoável esperar que o diagrama contivesse não só os números das séries geométrica iniciais, mas também as proporções geradas, primeiro, pela inserção das médias harmônicas e aritméticas entre os termos das séries geométricas e, depois, pela divisão do intervalo de quarta formado entre um membro da série diádica inicial e a média (aritmética ou harmônica) adjacente em dois intervalos de tom e a *leimma* ($256/243$), conforme o procedimento relatado no *Timeu*. O recurso ao diagrama talvez explique por que A. Q. passa tão brevemente por essas etapas.

Por fim, Quintiliano associa os círculos gerados pelas duas *tetraktyes* às porções teórica e prática da Alma do Mundo, divisão que corresponde às duas principais espécies da música, tal como ele mesmo estabelece em I, 5.

3.49 Capítulo XXV

Esse raciocínio mostra que o entusiasmo³²⁰ é o primeiríssimo e mais natural princípio da melodia. A alma que, pelo abandono da sabedoria, caiu neste mundo, cá vivendo, em razão da indolência corpórea, somente na ignorância^[129] e no esquecimento, assoberbada de agitações e estímulos³²¹, e que, no instante de sua geração, torna-se vacilante por um breve

5 momento, também aqui nesta vida partilha mais ou menos, conforme o período, dos frutos [da sabedoria³²²]. Em razão da ignorância e do esquecimento imensos, dizem que a alma, que de loucura nenhuma carece, deve ser acalmada pela melodia. E não há dúvida de que certos indivíduos, mediante alguma imitação³²³, moderam a irracionalidade natural (tal como fazem os sujeitos rudes e mais selvagens), e outros ainda, através da audição e da visão, afastam o

10 medo (a exemplo dos indivíduos mais educados ou por natureza mais ordenados)³²⁴. Por isso é que tanto os ritos báquicos quanto outros ritos que tais têm, dizem, sua razão de ser: purificar, por meio das danças e melodias que há nesses ritos (bem como nos jogos), as emoções que, em virtude do modo de vida ou do acaso, residem nos indivíduos mais ignorantes. Que toda paixão é loucura, tal nos mostra também o poeta, ao dizer acerca de uma

15 mulher dominada pelo desejo: “Por ele inflamou-se a mulher de Preto”³²⁵. Ou quando trata de um que lamenta o assassinato do filho: “Furibundo, louco do juízo!”³²⁶. Atestam-no igualmente os homens sábios, ao chamar toda paixão de pequena possessão, e prova-o também o cálculo com base nos extremos: se a loucura é o ponto máximo de toda paixão, claro está que as demais medidas são pequenas loucuras, de forma que, pela presença maior

20 ou menor de uma porção de sabedoria, disfarça-se o infortúnio.^[130] Quanto à melodia (quer entedida enquanto partes dos sistemas³²⁷, quer em seu todo, no conjunto da composição musical), uma é a que segue em linha reta, e outra a que se dá mediante uma mudança na

³²⁰ *ἐνθουσιασμός*: inspiração, possessão divina. Quintiliano já mencionara o termo em II, 4-5 (58.2), ao tratar das paixões que motivam a música e de como a música atua na terapêutica dessas paixões. Cf. Chaintraine, 1968, p. 430.

³²¹ Sobre o descenso da alma, Cf. III, 7; II, 2 e 17.

³²² Lacuna preenchida por Meibomius (op. cit., p. 157) com *φρονήσεως*. Cf. Winnigton-Ingram, p. 129. Mathiesen (p. 200) rejeita a inserção e Barker (p. 530, n. 215) sugere outra.

³²³ Sobre o papel da *μίμησις* na educação musical, Cf. Anderson, *Ethos and education in greek music*, pp. 100-104; 126-128. O tema já foi mencionado em II, 4 e 9; III, 7.

³²⁴ Sobre as duas modalidades de pedagogia musical, conforme a porção (racional ou irracional) da alma nela envolvida, Cf. II, 3. Barker (p. 531, n. 216) chama a atenção para o caráter mais elevado atribuído à fruição em detrimento da execução musical, apontando para discussão semelhante em Arist., *Pol.*, 1339a-b e 1340b-1341b.

³²⁵ *Ilíada*, VI, v.160. Antéia, esposa do rei Preto, apaixonara-se por Belerofonte. Ressentida com a recusa de Belerofonte, Antéia o acusa de a ter tentado violentar, exigindo assim que o marido o mate.

³²⁶ *Ilíada*, XV, v. 128. Palavras ditas por Atena a Ares, que, abalado com a notícia da morte do filho, Ascáfalo, planejava descer ao campo de batalha em vingança contra os troianos.

³²⁷ Enquanto escalas, meras sequências de notas.

XXV

Μελωδίας δὲ ὁ λόγος ἀρχὴν φυσικωτάτην καὶ πρωτίστην τὸν ἐνθουσιασμὸν δείκνυσιν. τὴν γὰρ δὴ ψυχὴν ἐπὶ τάδε ῥέψασαν ἀποβολῇ φρονήσεως οὐδὲν ἄλλ' ἢ ἐν ἀγνωσίᾳ ^[129] καὶ λήθῃ διὰ τὸν σωματικὸν γινομένην κάρον, ταραχου τε καὶ πτοίησεως ἐμπιπλαμένην, παράφορον τέως ἐν αὐτῷ τε τῷ τῆς γενέσεως καθίστασθαι χρόνῳ κὰν τῷ

5 δεῦρο βίῳ κατὰ τινὰς περιόδους πλέον τε καὶ μείον * * * παραπολαύειν. ταύτην δὲ διὰ τὴν πολλὴν ἀγνωσίαν καὶ λήθην οὐδὲν μανίας ἀποδέουσιν κατασταλτέον φασὶν εἶναι τῇ μελωδίᾳ ἥτοι καὶ αὐτοὺς μιμήσει τινὶ τὸ τῆς φύσεως ἄλογον ἀπομειλιττομένους, οἷον ὅσοι τε ἄγριοι τὸ ἦθος καὶ ζωωδέστεροι, ἢ καὶ δι' ἀκοῆς ὄψεως <τε> φόβον τὸν τοιόνδε ἀποτρεπομένους, οἷον ὅσοι πεπαιδευμένοι καὶ φύσει κοσμιώτεροι. διὸ καὶ τὰς βακχικὰς

10 τελετὰς καὶ ὅσαι ταύταις παραπλήσιοι λόγου τινὸς ἔχεσθαί φασιν, ὅπως ἂν ἡ τῶν ἀμαθεστέρων πτοίησις διὰ βίον ἢ τύχην ὑπὸ τῶν ἐν ταύταις μελωδιῶν τε καὶ ὀρχήσεων ἅμα παιδιαῖς ἐκκαθαίρηται. ὅτι <δὲ> πᾶν πάθος μανία, δηλοῖ μὲν καὶ ὁ ποιητὴς ἐπὶ μὲν τῆς δι' ἐπιθυμίαν ἐπτοημένης εἰπὼν [Z 160] τῷ δὲ γυνὴ Προίτου ἐπεμήνατο, ἐπὶ δὲ τοῦ διὰ τὸν φόνον τοῦ παιδὸς σχετλιάζοντος λέγων [O 128] μαινόμενε φρένας ἡλέ·

15 δηλοῦσι δὲ καὶ ἄνδρες σοφοὶ πᾶν πάθος μικρὰν ἐπιληψίαν ὀνομάσαντες· αἰρεῖ δὲ καὶ ὁ λόγος ἐκ τῶν ὑπερβολῶν· εἰ γὰρ παντὸς πάθους ἀκρότης μανία, δῆλον ὡς καὶ τὰ λοιπὰ μεγέθη μανίαι μὲν εἰσι σμικραί, τῷ δὲ προσεῖναι τι φρονήσεως ἢ μείζον ἢ ἔλαττον τὸ δυστύχημα ἐπισκιάζεται.

^[130]Τῆς δὲ μελωδίας τῆς τε κατὰ μέρη συστηματικὰ καὶ τῆς ἀπάσης κατὰ

20 τὴν ὅλην μελοποιίαν ἢ μὲν ἐπ' εὐθείας, ἢ δὲ κατὰ μεταβολὴν γίνεται

posição das letras³²⁸, das quais a primeira, enquanto símbolo da geração, deve ser associada à terra; a segunda, que participa do masculino, à água, por meio da qual a natureza produz as
 25 gerações sobre a terra; a terceira letra ao ar, pois, sendo feminina, revela o caráter mutável e maximamente receptivo do elemento; a quarta, que é perfeitamente masculina, deve-se associar ao fogo. Já a letra que se acrescenta às demais (refiro-me ao tau³²⁹) deve-se associar ao éter, pois a forma do tau é semelhante a um plectro, o que põe a letra sob a proteção do deus³³⁰ que o discurso dos mais sábios revela ser o plectro do universo. Por isso é que o tau
 30 está unido a todas as vogais (enquanto sons musicais), tal como o éter transmite poder vital aos demais elementos³³¹. Daí que a ordem da matéria seja o movimento dos elementos, enquanto a ordem da alma (...) ³³² é a melodia. Ademais, no que diz respeito aos ritmos, cuja substância, sabemos, consiste em *ársis* e *thésis*³³³, a *thésis* manifesta a geração individual, ao passo que a *ársis*, a corrupção (pois tal como nenhum deles, sem o outro, chega a produzir um
 35 ritmo, tampouco conhecemos geração sem corrupção³³⁴. Porém, como a corrupção de uns foi sempre ensejo para a geração de outros, a geração adquire substância a partir dos seres que se corromperam). Ainda quanto aos ritmos, alguns são variáveis, e outros, invariáveis³³⁵.

³²⁸ Os tipos de sequência melódica foram abordados em I, 9 (16. 18), 12 (29.8). Cada vogal expressa uma posição ou grau da escala, não uma nota com valor absoluto. As letras empregadas no solfejo são, segundo a disposição no tetracorde: ε, α, η, ω. Dispostas em ordem decrescente de masculinidade, teríamos: ω, α, ε, η Cf. II, 14; III, 21.

³²⁹ Em II, 14, Quintiliano justifica a inserção do tau em termos de eufonia. Aqui, acrescenta a explicação simbólica.

³³⁰ Apolo.

³³¹ Cf. II, 19 (92. 5-8).

³³² Winnington-Ingram (p. 130) assinala duas possíveis palavras corrompidas. Cf. ainda variante 130.16 em Mathiesen, p. 65.

³³³ I, 13 (31.8).

³³⁴ Barker (p. 532, n. 224) sugere que Quintiliano esteja considerando aqui particularmente o argumento exposto em *Fédon*, 70d-72d.

³³⁵ O tema da modulação rítmica foi abordado em I, 14 (34.19); I, 18 (40.1-10); II, 15 (83.7-20).

τῆς τῶν στοιχείων <τάξεως ὧν> τὸ μὲν πρῶτον ὡς γενέσεως σύμβολον γῆ
 προσνεμητέον, τὸ δὲ δεύτερον ὡς καὶ μετέχον ἀρρενότητος ὕδατι, δι' οὗ τὰς περὶ τὴν
 γῆν ἐνεργεῖ γενέσεις ἢ φύσις, τὸ δὲ τρίτον ἀέρι θῆλυ τυγχάνον, τὸ εὐτρεπτον τοῦ
 στοιχείου καὶ παθητικώτατον ἐπιδεικνύον, τὸ δὲ τέταρτον πυρὶ τελέως ἄρρεν τυγχάνον
 25 ἐνεργητικωτάτῳ στοιχείῳ, τὸ δὲ τούτοις συνταπτόμενον, λέγω δὲ τὸ ταῦ, αἰθέρι·
 πλήκτρῳ τε γάρ ἐστι τὸ σχῆμα παραπλήσιον, ἱερόν τε ἐστι θεοῦ ὃν τοῦ παντὸς εἶναι
 πλήκτρον ὁ τῶν σοφωτέρων ἀποφαίνεται λόγος· διὸ τοῖς ἅπασιν συντέτακται φωνήεσι
 κατὰ τοὺς φθόγγους, ὥσπερ ὁ αἰθήρ τοῖς λοιποῖς ζωτικὴν δύναμιν μεταδιδούς. διὸ
 κόσμος μὲν ὕλης ἢ ἐκείνων κίνησις, κόσμος δὲ ψυχῆς † ἥνουσος † μελωδία. καὶ μὴν καὶ
 30 τῶν ρυθμῶν, ὧν ἐν ἄρσει καὶ θέσει τὴν ὑπόστασιν ἴσμεν, ἢ μὲν θέσις γένεσιν τὴν τῶν
 καθ' ἕκαστον, ἢ δὲ ἄρσις τὴν φθορὰν δηλοῖ (ὥσπερ γὰρ τούτων οὐδέτερον δίχα τοῦ
 λοιποῦ ρυθμὸν ἐργάζεται, οὕτως οὐδὲ γένεσιν ἔστιν εὐρεῖν ἄνευ φθορᾶς· ἀλλὰ γὰρ
 πάντως ἢ μὲν τινων φθορὰ γενέσεως ἐτέροις ἀφορμή, ἢ δὲ γένεσις ἀπὸ τινων
 ἐφθαρμένων λαμβάνει σύστασιν)· καὶ τούτων δὲ οἱ μὲν ἀμετάβολοι καθεστᾶσιν, οἱ δὲ
 35 μετάβολοι γίνονται.

3.50 Comentários ao capítulo XXV

A alma cai neste mundo por abandono da sabedoria, diz Quintiliano. No capítulo anterior, a sabedoria foi associada ao 1, e a dupla *tetraktys* que dele se originava ao progressivo avanço da alma no sentido da profundidade (e ao seu correspondente afastamento do plano inteligível). Ora, a música, estruturada segundo essa mesma sabedoria, comunica-a em alguma medida também à alma, que assim volta a participar daquelas realidades inteligíveis. É nesse sentido que se pode considerar que a música esteja fundada no entusiasmo, isto é, na posse da alma pelo divino. Daí que, tal como os elementos organizam a matéria, também a melodia e seus elementos (as notas) organizem a alma. Todavia, essa ordenação da alma que, mediante o descenso, participa agora da mescla corpórea, está por sua vez submetida a outro princípio ordenador: o princípio da geração e da corrupção, análogo ao movimento rítmico. Em I, 19.25-30, Quintiliano já havia tratado da relação entre melodia e ritmo em termos semelhantes, fazendo do ritmo (“que possui o logos do criador com relação ao que é criado”) o princípio ordenador da melodia. *Thésis* e *ársis*, ou geração e corrupção, são, por um lado, as fronteiras que delimitam e, por outro, as estruturas que dão forma ao movimento melódico, aqui assimilado à vida da alma, que é, no fim das contas, um princípio autônomo de movimento. Mas tal movimento (simultaneamente rítmico e melódico), diz, não é necessariamente linear. Com essa observação, Quintiliano nos remete ao tema da modulação (que, abordado no capítulo logo a seguir, diz respeito à composição rítmica e melódica), antecipando com isso também a questão com a qual culmina seu tratado: o problema da liberdade humana frente ao fatal encadeamento das causas.

3.51 Capítulo XXVI

Poremos fim ao discurso tratando brevemente da modulação³³⁶. Dentre os *méle* perfeitos³³⁷, alguns seguem em conformidade com as concepções³³⁸ iniciais, e outros seguem sucessivamente em direção a algo diferente. Assim, tal como se pode observar, no universo e nos ciclos mais longos, mudanças nos costumes, reviravoltas políticas, períodos de

5 abundância e carestia que afetam seres vivos e ^[131] plantas, também na escala individual há coisas que dependem e decorrem das causas de sua origem inicial, e há outras que, seja intencional ou casualmente, alteram-se e sofrem transformação. Do mesmo modo, os princípios que regem os modos de vida, os motivos para agir, os interesses práticos e as migrações³³⁹, quando não se dão em conformidade com as primeiras causas³⁴⁰, alteram toda a

10 idiossincrasia congênita. Homero é testemunha suficiente de que isto é assim, ao dizer em certa passagem: “Homem nenhum foge à Moira”³⁴¹. E noutra: “Cuida para que não entres na casa do Hades em desobediência à Moira”. Sua obra está cheia de passagens assim. No início da *Iliada*, por exemplo, diz “Muitas fortes almas ao Hades arrojou”³⁴², como se fora a predestinada aniquilação dos aqueus uma nova possibilidade aberta pela ira de Aquiles. E na

15 *Odisseia*: “Tolos! Comeram os bois de Hélio hiperiãoio, e ele lhes extirpou o dia do retorno”³⁴³, como se, caso não o tivessem feito, do retorno ao lar não teriam sido privados. Mas também os sábios dizem que os tipos de futuro são dois: um, necessário e irreversível, denominado de “o que será”; e um tipo mutável e não de todo definido, a que chamam “o que pode ser”. O futuro necessário corresponde às realidades supralunares e delas se ocupa; já o

20 futuro duvidoso e contingente diz respeito às realidades deste mundo aqui³⁴⁴. As realidades que se dão universalmente são inflexíveis e necessárias, enquanto as particulares são sempre

³³⁶ Cf. I, 11 e 19; II, 14.

³³⁷ Em I, 4 (20.5-10), Quintiliano aborda o melos perfeito (*mélōs téleion*) no seu sentido técnico de performance musical completa, com letra, melodia e ritmo. Aqui, sugere Barker (p. 532, n. 227), trata-se apenas da sequência melódica completa, com início, meio e fim.

³³⁸ O termo é *ἐπιβολή*, que poderia ser vertido por “projeto” ou “padrão”. Na acepção de “intuição”, “apreensão”, “conceito”, pode estar relacionado a *ἐννοια*, termo importante em Quintiliano. Sobre *ἐννοια*, cf. I, 9 (68. 14); II, 16 (85.21).

³³⁹ *τόπων μεταστάσεις*. Sobre o termo *μετάστασις*, v. comentário ao capítulo XXVII e n. 353 *infra*.

³⁴⁰ *αἰτία πρώτη*, cujas quatro acepções (formal, material, eficiente e final) Aristóteles estabelece em *Met.*, 983a24 ss. e em *Fis.*, II, 3. Talvez a expressão “causas primeiras”, apesar do plural, refira-se ao Uno, como em Plot., *En.*, III, 1. Cf. Igal, *Enéadas III-IV (vol.2)*, Editorial Gredos, p. 21 n. 3. E ainda Baracat, 2006, p. 497, n. 5.

³⁴¹ *Iliada*, VI, v. 488.

³⁴² *Iliada*, I, v.3.

³⁴³ *Odisseia*, I, vv.8-9.

³⁴⁴ Mathiesen (p. 203, n. 476) relaciona as noções de futuro necessário (*γενησόμενον*) e futuro contingente (*μέλλον*) com as passagens 41e-42d e 47e-48e do *Timeu* e com *Enéadas*, II, 3[52], 9. Já Barker (p. 533, n. 231) aponta a distinção estoica entre *to kath'heimarmenen* (o que se dá segundo o destino) e *to eph'heimin* (o que cabe a nós) como um equivalente aproximado da distinção operada aqui por A. Q. A respeito das noções estoicas de liberdade e determinismo, V. FREDE, D. Stoic determinism. In: INWOOD. B. (Ed.). 2003, pp. 192-200.

XXVI

- Περὶ δὴ τῆς μεταβολῆς βραχέα εἰπόντες καταπαύσομεν τὸν λόγον. τῶν γὰρ δὴ τελείων μελῶν τὰ μὲν ἀκολούθως ἔχει ταῖς πρώταις ἐπιβολαῖς, τὰ δὲ ἐναλλάττει κατὰ τὸ ἐξῆς εἰς ἑτερότητα, ὥσπερ ἔστι κὰν τῷ παντὶ συνιδεῖν ἓν τε ταῖς μακροτάταις περιόδοις βίων τε ἀλλαγὰς καὶ πολιτειῶν μεταβολὰς εὐφορίας τε καὶ ἀφορίας ζῶων τε
- 5 καὶ ^[131]φυτῶν, κὰν τοῖς καθ' ἕκαστον τὰ μὲν ταῖς τῆς πρώτης γενέσεως αἰτίαις ἡρτηταί τε καὶ συνέπεται, τὰ δ' ἐκ τεχνικῆς ἢ τυχηρᾶς ἐναλλαγῆς μετέστη τε καὶ μετεσχηματίσθη. οὕτω δὴ καὶ βίων ἀρχαὶ καὶ πράξεων ὁρμαὶ καὶ ἐπιτηδευμάτων μελέται καὶ τόπων μεταστάσεις μὴ κατὰ τὰς πρώτας αἰτίας γινόμεναι τὴν σύμπασαν τῆς γενέσεως μετέβαλον ἰδιοτροπίαν. ὅτι γὰρ ταῦθ' οὕτως ἔχει, μάρτυς μὲν ἀξιόχρεως καὶ
- 10 Ὅμηρος· ὅπου μὲν γάρ φησι [Z 488] μοῖραν δ' οὐτινά φημι πεφυγμένον ἔμμεναι ἀνδρῶν, ὅπου δέ [Y 336] μὴ καὶ ὑπὲρ μοῖραν δόμον Ἄϊδος εἰσαφίκηαι, ἢ τε ποιήσις αὐτῷ πᾶσα θρυλεῖ τὰ τοιάδε. ἐν μὲν γὰρ Ἰλιάδος ἀρχῇ φησι [A 3] πολλὰς δ' ἰφθίμους ψυχὰς Ἄϊδι προΐαψεν, ὡς τῆς μοιριδίου τῶν Ἀχαιῶν φθορᾶς διὰ τὴν ὀργὴν τοῦ Ἀχιλλέως καινοτομηθείσης, ἐν δὲ Ὀδυσσεΐα [α 8sq.] νήπιοι, οἳ κατὰ βοῦς Ὑπερίονος
- 15 Ἥελίοιο ἦσθιον· αὐτὰρ ὁ τοῖσιν ἀφείλετο νόστιμον ἦμαρ, ὡς εἰ μὴ τοῦτο ἔδρασαν οὐκ ἂν τῆς οἴκαδε αὐτῶν ἀνακομιδῆς ἐστερημένων. ἀλλὰ καὶ οἱ σοφοὶ διττὴν τοῦ μέλλοντος εἶναι φασὶ τὴν ποιότητα, τὴν μὲν γε ἀναγκαίαν καὶ ἄτρεπτον, ἣν καλεῖσθαι γενησόμενον, τὴν δ' ἀλλοιωτὴν καὶ οὐ πάντως ἀφωρισμένην, ἣν φασὶ μέλλον· τὴν μὲν οὖν ἀναγκαίαν τὰ ὑπὲρ σελήνην ἐπέχειν καὶ κατειληφέναι, τὴν δ' ἀμφίβολον καὶ
- 20 ἐνδεχομένην τὰ ἐπὶ τάδε· καὶ τὰ μὲν

passíveis de mudança³⁴⁵. Assim, tudo quanto, ao existir, contribui para a conservação e a ordenação do universo, tais são coisas necessárias. Já aquilo que, ao existir, não aproveita à economia cósmica^[132] nem, ao não existir, lhe abala as estruturas, tais são coisas ambíguas no seu desenrolar³⁴⁶. Um antigo oráculo das trípodas píticas³⁴⁷ testemunha igualmente que isto é assim. Pronunciando-se acerca das tropas persas que, em Plateia, avançavam contra os gregos, disse: “Antes de Láques e do destino, muitos arqueiros persas padecerão, quando chegar o dia fatal”³⁴⁸. Está claro que, na primeira oração, diz que os persas morrerão antes do que lhes fora destinado. Já na segunda, se tomarmos “fatal”³⁴⁹ na acepção de algo destinado a acontecer (como disse o poeta noutra passagem: “era fatal fosse a cidade destruída, quando abrigasse o colossal cavalo de madeira”³⁵⁰), fica por si mesmo evidente a contradição entre as orações. Mas se tomarmos a palavra no sentido de algo adequado (a exemplo da passagem em que diz: “É com razão, Heitor, que me censuras”³⁵¹), levando em conta as concordâncias que há entre os dois sentidos, chegaremos ao mesmo resultado. Aquilo que se provou correto ao juízo divino foi por lei fixado como algo consequente, e essa consequência sancionada pelos deuses é necessária, decretada desde sempre. Uma vez mais, vê-se que, semelhantemente, o mesmo oráculo prognosticou o sofrimento dos persas tanto em conformidade quanto contrariamente ao que fora determinado. Será que, de forma tão flagrante e em tão curto lapso de tempo, o profeta do universo³⁵² terá emitido palavras autocontraditórias? Bem longe disso, o discurso parece-nos antes insinuar a dualidade presente no que está determinado. Assim, o “antes de Láques e do destino” quer dizer “contrariamente ao princípio causal do nascimento de cada indivíduo”, enquanto o “quando chegar o dia fatal” significa “segundo o decreto que naturalmente decorre de uma ação anterior”.

³⁴⁵ Neste ponto, Barker (p. 533, n. 232) nos remete a Arist., *De Gen. et Corr.*, II, 2, mas sem mencionar o paralelo entre os termos empregados por A. Q. (*γενησόμενον* e *μέλλον*) e aqueles empregados por Aristóteles (*τὸ ἔσται* e *τὸ μέλλον*) em 337b1-5.

³⁴⁶ As fontes platônicas dessa doutrina, segundo Barker (op. cit., loc. cit., n. 233): *Rep.* 507a ss., *Timeu*, 27d-29d. Mathiesen (p. 203, n. 479) interpreta essa passagem no contexto da controvérsia acerca do ser, do não ser e do devir, remetendo-nos a Plot., *En.*, V, 1-3; Platão, em *Parmênides* e *Timeu* (27c-29d) e Parmênides, *Fragmenta Veterum Stoicorum* B7-8.

³⁴⁷ Trípode era uma espécie de cadeira alta e com três pés desde a qual a pitonisa de Delfos pronunciava seus oráculos.

³⁴⁸ Heródoto, IX, 43, 7-8.

³⁴⁹ “*αἰσιμον*”: adjetivo *αἰσιμος*, *ον*, que significa “destinado”, “predeterminado”, “fatal”, mas também “justo”, “adequado”, “devido”, “apropriado”. Explorando essa ambiguidade, A. Q. explicará de que modo todo evento particular e concreto resulta de uma mescla (necessária) composta, em proporções diversas, de necessidade e contingência.

³⁵⁰ *Odisseia*, VIII, vv.511-512.

³⁵¹ *Ilíada*, III, v.59.

³⁵² Apolo.

καθόλου συμβαίνοντα ἄτρεπτά τε εἶναι καὶ ἀναγκαῖα, τὰ δ' ἐπὶ μέρους εὐμετάβλητα διὰ παντός· καὶ μὴν ὅσα γινόμενα μὲν τῇ τοῦ παντός συνεργεῖ σωτηρία τε καὶ τάξει, μὴ γινόμενα δὲ ἐμποδίζει, ταῦτα τυγχάνειν ἀναγκαῖα· ὅσα δὲ οὔτε γινόμενα τῇ τῶν ὅλων διοικήσει συμ^[132]βάλλεται οὔτε μὴ γινόμενα βλάπτει τὴν σύστασιν, ταῦτα δὲ

25 ἐπαμφοτερίζειν κατὰ τὴν ἔκβασιν. μαρτυρεῖ δέ μοι ταῦθ' οὕτως ἔχειν καὶ λόγιον παλαιὸν Πυθικῶν τριπόδων ἐκφοιτῆσαν περὶ τῆς Μήδων Πλαταιᾶσιν ἐπὶ τοὺς Ἑλλήνας στρατιᾶς· φησὶ γάρ [cf. Herodotum IX 43] τῇ πολλοὶ πείσονται ὑπὲρ Λάχεσιν τε μόρον τε τοξοφόρων Μήδων, ὅταν αἴσιμον ἦμαρ ἐπέλθῃ. δῆλον μὲν οὖν ὡς διὰ τοῦ προτέρου τῶν ἐπῶν πρὸ μοίρας ἀπολέσθαι φησὶ τοὺς Μήδους· ἐν δὲ τῷ δευτέρῳ εἰ μὲν αἴσιμον

30 παρὰ τὴν ἐσομένην σημαίνειν μοῖραν ἐκδεξόμεθα (ὥς πού φησι καὶ ὁ ποιητής [θ 511sq.] αἶσα γὰρ ἦν ἀπολέσθαι, ἐπὶ πόλις ἀμφικαλύψῃ δουράτεον μέγαν ἵππον), αὐτόθεν φανερόν τὸ τῶν λόγων διάφωνον· εἰ δ' ἐπὶ τοῦ προσήκοντος λάβοιμεν (ὡς ἀλλαχοῦ φησιν [Γ 59] Ἑκτορ, ἐπεὶ με κατ' αἶσαν ἐνείκεσας), ταῖς τῶν σημαινομένων ἐπόμενοι συμφωνίαις ἐς ταῦτόν καταντήσομεν· τὸ μὲν γὰρ θεία ψήφῳ προσῆκον

35 ἀποφανθὲν ὡς ἀκόλουθον νενομοθέτηται, τὸ δ' ἀκόλουθον θεῶν ἐπικυρούντων ἀναγκαῖον· τοῦτο δ' ἐξ ἅπαντος εἰμαρμένον, ὥστε ὁμοίως πάλιν εὔρηται <τὸ> λόγιον ταῦτόν παρὰ τὴν εἰμαρμένην καὶ καθ' εἰμαρμένην πάθος τοῖς Μήδοις προαγορευῶσαν. ἄρ' οὖν οὕτω περιφανῶς ἐν ἀκαρεῖ χρόνου λόγους ἐναντίους αὐτοῖς ὁ τοῦ παντός ἐξηγεῖται προφήτης; πολλοῦ γε καὶ δεῖ· ἀλλὰ γὰρ ἔοικεν ἡμῖν ὑποδηλοῦν τὴν

40 διδυμότητα τῆς πεπρωμένης· τὸ μὲν γὰρ <ὑπὲρ Λάχεσιν τε μόρον τε> παρὰ τὴν πρώτην ἐκάστου φησὶ τῆς γενέσεως αἰτίαν, τὸ δ' <ὅταν αἴσιμον ἦμαρ ἐπέλθῃ> κατὰ τὴν ἀκολούθως τῇ προκειμένην πράξει συγκυρήσασαν εἰμαρμένην.

3.52 Comentários ao capítulo XXVI

Tal como são dois os tipos de movimento melódico (ou rítmico), também dois são os tipos de futuro: o necessário e o contingente, “o-que-será” e “o-que-pode-ser”. A necessidade impera no campo principial, nas esferas supralunares, enquanto a contingência impera no mundo sensível e sublunar. Há todavia um porém, que Quintiliano não menciona explicitamente, mas que está subentendido na explicação que dá a seguir. É que esses dois campos não estão separados, mas articulados numa hierarquia na qual toda mudança está também submetida aos princípios. Essa mescla, exemplifica, pode ser observada nos longos ciclos cósmicos, cuja regularidade é às vezes abalada por eventos imprevistos. E também na vida humana, sempre que determinada ação interrompe momentaneamente uma cadeia de acontecimentos, ao preço de inaugurar, porém, nova sucessão de causas e consequências. A trama compósita de necessidade e contingência na qual está enredada a vida humana torna difícil discernir, numa dada ação qualquer, as partes devidas ao destino e as partes devidas à liberdade. Os comentários que tece em torno dos exemplos mostram até que ponto A. Q. está ciente dessa dificuldade. Nos exemplos aqui abordados, a dificuldade faz sempre a balança pender em favor da fatalidade, o que a princípio, poderíamos pensar, está perfeitamente de acordo com as convicções astrológicas de A. Q. Não é esse, porém, o caso. O que A. Q. pretende dizer e, penso, ficará mais claro no último capítulo, é que a liberdade não implica ruptura com a ordem divina do mundo. Não é ela como um território tomado à fatalidade, mas antes uma possibilidade inscrita na ordem das coisas: um poder, em suma, que se nutre da participação nos princípios. Como vimos acima, é precisamente essa participação na sabedoria (ou posseção pelo divino) que a música comunica à alma. Através dela, a alma se distancia do corpóreo e assimila-se aos princípios. Eis então que a equação se inverte, e (como veremos a seguir) a esfera dos princípios se transforma num campo propício à liberdade, enquanto no mundo sensível impera a fatalidade. A questão agora é saber como passar de um âmbito a outro. Disso tratará A. Q. a seguir.

3.53 Capítulo XXVII

Neste ponto do discurso algo se me torna claro: que há um método de escapar a essas coisas e de desatar a fatídica e natural sucessão dos acontecimentos mediante outros sucessos. Tal como, na música, toda a harmonia é modificada com a breve aparição de uma nota, também no domínio das ações toda a vida é transformada a partir de um moderado esforço. Mas não se deve ter tais meios por seguros nem honrados, pois sequer chegam a escapar por completo à desordem da geração aqueles que maquinam fugir das dores para fins de indolência. Somente a divina conversão³⁵³ operada pela filosofia³⁵⁴ é segura, autêntica e leva à mudança, pois liberta a alma do vínculo passional com o corpo³⁵⁵ e, mediante a participação na virtude, torna o indivíduo familiarizado com as realidades mais altas merecedor da providência por parte do divino e idêntico a si mesmo. A alma³⁵⁶, quando verdadeiramente escapou à geração, suporta com paciência e coragem o que de ruim lhe aconteça: nada considera mal ou vergonhoso senão a perversidade e o escravizar-se ao vício, e tudo a alma diz e faz, habitualmente, em conformidade com a virtude, a qual, proclama o profeta do divino Platão³⁵⁷, não tem senhor. E a música, na qualidade de suprema parceira e auxiliar dela (da filosofia, digo), deve ser praticada e ensinada por completo. Falando de ambas tal como dos pequenos mistérios em relação aos grandes, é preciso assinalar a cada uma a honra e o valor devidos, unindo-as sob o jugo mais próprio e natural. Pois uma é a perfeição de todo saber, e a outra, uma propedêutica; uma é, de fato, uma verdadeira iniciação que, através da reminiscência³⁵⁸, restaura nas almas o que estas perderam pela vicissitude da geração, enquanto a outra é uma iniciação aos mistérios³⁵⁹, [134] um rito preliminar e propiciatório que apresenta e antecipa algo daquilo que, na filosofia, será levado à perfeição. A música transmite os princípios, e a filosofia, os cumes de todo saber.

³⁵³ *Μετάστασις*, remoção, migração, partida (da vida), transferência, deslocamento, saída de cena (do coro), mudança política. Colomer e Gil vertem-na por “transformación”, enquanto Mathiesen prefere “transference”. Já Barker emprega “conversion”, sugestão que afinal adotamos. A esse respeito, veja-se o comentário a seguir.

³⁵⁴ Sobre a conversão filosófica, Cf. *República*, 518c-d; *Carta VII*, 344a.

³⁵⁵ Sobre esse tema, Cf. II, 2 (54.12) e 8; III, 16. E ainda *Fédon*, 64c-67e.

³⁵⁶ *αὐτή*, ela, com referência à alma, como entendemos aqui (seguindo Colomer e Gil), ou à filosofia, como entendem Mathiesen e Barker.

³⁵⁷ *República*, 617e.

³⁵⁸ Sobre a *ἀνάμνησις* platônica, Cf. *Mênon*, 81a ss; *Fédon*, 73a ss; *Fedro*, 249c.

³⁵⁹ Cf. II, 3 (55), em que Quintiliano traça um paralelo semelhante. Barker (p. 535, n. 247) aponta passagens em que também Platão se refere à música e à filosofia como mistérios: *Górgias*, 497c; *Eutidemo*, 277d-e; *Fédon*, 69c-d; *Banquete*, 210a; *Fedro*, 249c.

XXVII

Ἐνταῦθα δὴ μοι τοῦ λόγου γεγεννημένῳ τοιόνδε τι καταφαίνεται, ὥς ἔστι μὲν
 κάκ τούτων ἀποφυγὴ τις ἐμμέθοδος <τῶν> τὸν ἀσύμφορον τῆς φύσεως εἶρμὸν ἐτέραις
 ἀναλύνοντων ἀκολουθίας· ὥσπερ γὰρ καὶ κατὰ μουσικὴν ἐκ μικρᾶς ἀρχῆς τοῦ φθόγγου
 τὴν ἅπασαν ἀρμονίαν συμβαίνει μεθίστασθαι, οὕτως δὲ καὶ ταῖς πράξεσιν ἐκ μετρίας
 5 ἐπιβολῆς ὁ σύμπαξ βίος μετεσχηματίσθῃ· ἀλλ' οὔτε βεβαίους τὰς τοιαύτας ἀποφυγὰς
 οὔτε ἐνδόξους ἀποφαντέον· οὐδὲ γὰρ τελέως τὸν τῆς γενέσεως τάραχον φεύγουσι<ν οἱ>
 ῥαστώνης ἔνεκεν τὰς τῶν ἀλγεινῶν ἀποφυγὰς μηχανώμενοι. μόνῃ δῆτα ἡ θεία διὰ
 φιλοσοφίας μετάστασις ἀτρεκὴς τε καὶ βέβαιος ἐς μεταβολήν, τῆς μὲν πρὸς τὰ σώματα
 προσπαθείας ἀπολύουσα τὴν ψυχὴν, τῇ δὲ μεθέξει τῆς ἀρετῆς ἄξιον τὸν τῶν τιμίων
 10 ἐπιστήμονα τῆς παρὰ τοῦ θεοῦ καὶ ὁμοίου προνοίας ἀπεργαζομένη· αὕτη γὰρ
 διαπέφυγεν ὄντως γένεσιν, εἰ μὲν τι τῶν ἀτόπων συμβαίνοι φέρουσα πράως καὶ
 ἀνδρείως, κακὸν δὲ οὐδὲν ἢ αἰσχρὸν πλὴν πονηρίας καὶ τοῦ κάκη δουλεύειν
 διοριζομένη, πάντα δὲ ἐν ἀρετῇ λέγειν τε καὶ πράττειν εἰθισμένη· ἦν ἀδέσποτον εἶναι
 καὶ ὁ τοῦ θεοῦ Πλάτωνος [resp. X 617 e] ἡμῖν κηρύττει προφήτης. ταύτης οὖν, λέγω δὲ
 15 φιλοσοφίας, ὥς μεγίστην σύννομον καὶ ὁπαδὸν τὴν μουσικὴν ἀσκητέον τε καὶ
 παιδευτέον τελεώτατα, καὶ ὥς περὶ μικρῶν πρὸς μείζω μυστηρίων περὶ ἀμφοῖν
 λογιζομένους ἑκατέρᾳ τὴν προσήκουσαν ἀξίαν καὶ τιμὴν ἀπονεμητέον, καὶ τὴν
 συζυγίαν ὥς πρεπωδεστάτην καὶ γνησιωτάτην συναπτέον· ἡ μὲν γὰρ γνώσεως ἀπάσης
 τελεσιουργός, ἡ δὲ προπαιδεῖα τυγχάνει, καὶ ἡ μὲν ἀκριβὴς τῷ ὄντι τελετὴ τὸ διὰ τὴν ἐν
 20 γενέσει συμφορὰν ταῖς ψυχαῖς ἀποβληθὲν δι' ἀναμνήσεων ἀναπληροῦσα, ἡ δὲ
 μυσταγωγία ^[134] τις καὶ προτέλειον εὐμενὲς σμίκρ' ἄττα προφέρουσα καὶ προγεύουσα
 τῶν ἐν φιλοσοφίᾳ τελεσιουργουμένων· καὶ μουσικὴ μὲν πάσης μαθήσεως τὰς ἀρχάς,
 φιλοσοφία δὲ τὰς ἀκρότητας παραδίδωσιν.

Ponhamos fim ao nosso discurso acerca da música. Se o levamos a cabo com perfeição, graças sejam dadas ao deus que dirige as musas³⁶⁰, que nos levou a essa empreitada
25 e conduziu o raciocínio a seu termo. Se algo pertinente foi por nós omitido, nem por isso, como dizem, foi de todo mau³⁶¹, pois o caminho foi suficientemente pavimentado para os que, no futuro, venham a ser capazes de expor completamente, num único trabalho escrito, tudo quanto é relativo à música.

³⁶⁰ Apolo, a quem Quintiliano se dirige já início da obra (I, 3), reiterando depois em vários momentos essa invocação.

³⁶¹ Mathiesen enxerga aqui uma referência intencional a Plutarco (*De tranquillitate animi*, 467c-d). Cf. Mathiesen, p. 57, n. 244.

Καὶ δὴ τοῦτι τέλος ἡμῖν οἱ περὶ μουσικῆς ἔχόντων λόγοι· οὓς εἰ μὲν τελέως
25 ἐκπεπονήκαμεν, πολλὴ χάρις μουσηγέτῃ θεῷ τῷ τε ἐς τόδε τὴν ὁρμὴν προτρεψαμένῳ
καὶ ἐς τέλος ἀγαγόντι τὴν ἐπιχείρησιν· εἰ δέ τι τῶν ῥηθῆναι προσηκόντων
παραλελοίπαμεν, οὐδ' οὕτω, φασί, κακῶς· ὁδοποιῆται γὰρ ἱκανῶς τοῖς ὕστερόν ποτε
δυνησομένοις ἐντελῇ <τὰ> κατὰ μουσικὴν μιᾷ καταθέσθαι πραγματεία.

3.54 Comentários ao capítulo XXVII

No capítulo XXVI, Quintiliano traçou o campo da liberdade humana, afirmando seus direitos e estabelecendo seus limites, mas sem esclarecer qual seja sua natureza nem como é possível conquistá-la. É o que fará agora no cap. XXVII, nesta espécie de exortação à filosofia com que encerra seu tratado.

Diz Quintiliano que a liberdade não é fuga nem trapaça, mas esforço. Não um esforço dirigido contra o destino ou as circunstâncias exteriores, mas um esforço voltado para dentro, uma conquista de si mesmo. A liberdade de que fala Quintiliano é interior, e o bem ou o mal de que soberanamente nos aproximamos ou nos afastamos são o bem e o mal desde a perspectiva da alma, ou seja, o bem e o mal morais. Alcançar a liberdade é ingressar nesse reino do espírito, fora do qual impera o destino. Longe de ser uma pretensão autocrática, essa conquista exige a submissão a uma espécie particular de destino: o destino (ou talvez vocação) próprio da alma, que é no fundo a consumação de sua própria natureza. A liberdade, assim, exige a identificação consciente com as exigências, faculdades e prerrogativas da natureza da alma, cujo modelo é a Alma do Mundo. Liberdade, em outras palavras, é voltar-se para o real. Daí que a filosofia, essa espécie de oitava aguda da música, corresponda, na (digamos) antropologia de A. Q., à plenitude da realização humana: seu ponto de máximo contato com o inteligível.

Ocorre que a inteligência não se verte sozinha para o Ser. Ela necessita para isso da alma inteira, tal como os olhos dependem do corpo (*República*, 518c). É com base nessa imagem platônica que A. Q. recomendará o autêntico e seguro método da conversão filosófica. Na passagem (*Rep.*, 518d4) em que formula seu projeto pedagógico, Platão fala em *περιαγωγή*. Em outros momentos, usará *μεταστροφή* (*Rep.*, 525c5)³⁶², ou ainda os verbos *περιστρέφεσθαι* e *μεταστρέφεσθαι*³⁶³. Em nenhum desses termos parece estar ausente (e o mesmo seja dito a respeito da *μετάστασις* de que fala Quintiliano) o duplo aspecto cognitivo e moral-religioso da conversão, tal como aponta Hadot (2014, pp. 203-213) em sua análise dos termos, mais recorrentes, *ἐπιστροφή* e *μετάνοια*. Nem poderia ser diferente, vez que, como ensina Platão (*Carta VII*, 344a), a posse cognitiva do Bem requer uma natureza que lhe seja proporcional e semelhante.

³⁶² *Lexique de langue philosophique et religieuse de Platon*. Paris: Belles Lettres, 2003, p. 339-340.

³⁶³ Jaeger, 2001, p. 889. Sobre o tema da educação como conversão ou da conversão à filosofia, Cf. Jaeger, op. cit., 888-977. E também Marrou, 1966, p. 323-329.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDERSON, W. D. *Ethos and education in Greek music*. Cambridge: Harvard University Press, 1968.

ARISTÓTELES. *Metafísica*. Tradução de Leonel Vallandro. Porto Alegre: Editora Globo, [19--?].

_____. *Órganon: Categorias; Da interpretação; Analíticos Anteriores; Analíticos Posteriores; Tópicos; Refutações sofísticas*. Trad. e notas de Edson Bini. Bauru, SP: Edipro, 2005.

_____. *Das Categorias*. Trad. notas e comentários de Mário Ferreira dos Santos. São Paulo: Matese, 1965.

_____. *Ética a Nicômaco*. Trad., introdução e notas de Mário da Gama Kury. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001.

_____. *Arte Retórica*. Trad. de Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1969

ARNOUX, G. *Musique platonicienne: Ame du monde*. Paris: Dervy-Livres, 1960.

BARACAT, José Carlos. *Plotino: Enéadas I, II e III. Porfírio: vida de Plotino*. 2006. 684 f. Tese (Doutora em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade de Campinas, Campinas. 2006.

BARKER, Andrew. *Greek music writings vol.02: harmonic and acoustic theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

BRISSON, Luc; PRADEAU, Jean-François. *Vocabulário de Platão*. Tradução: Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BURNET, John. *O despertar da filosofia grega*. Trad. Mauro Gama. São Paulo: Siciliano, 1994.

CERQUEIRA, F. V. “Ética e estética na música grega: a educação e o ideal da *kalo-kagathía*”. *Classica (Brasil)* 24.1/2, 73-85, 2011.

CHAINTRAINE, P. *Dictionnaire ethymologique de la langue grecque*. Paris: Éditions Klincksieck, 1968.

CHAPANSKI, Gissele. *Uma tradução da Tekhne Grammatike, de Dionísio Trácio, para o português*. 2003. 190f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Paraná, Paraná. 2003.

COMOTTI, G. *Music in Greek and Roman culture*. Trad. de Rosaria Munson. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1989.

FESTUGIÈRE, A. J. “L’âme et la musique d’après Aristide Quintilien”. *Transactions of the American Philological Association* 85 (1954), pp .55-78

GOBRY, Ivan. *Vocabulário grego da filosofia*. Tradução: Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

GUAL, C. García. et al. *Tratados hipocráticos vol. I*. Madrid: Editorial Gredos, 1983.

HADOT, Pierre. *Exercícios espirituais e filosofia antiga*. São Paulo: Érealizações, 2014.

_____. *Études de philosophie ancienne*. Paris: Belles Lettres, 2010.

IAMBlichus. *The theology of Arithmetic*. Trad. de Robin Waterfield. Michigan: Phanes Press, 1988.

INWOOD, Brad (org.). *The Cambridge companion to the stoics*. New York: Cambridge University Press, 2003.

IOANNIDES, Klitos. *Le philosophe et le musicien dans l’oeuvre de Platon*. Paris: Nicosie, 1990.

JAEGER, W. *Paideia: a formação do homem grego*. Trad. de Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

KOESTLER, A. *Os sonâmbulos: história das ideias do homem sobre o universo*. São Paulo: Ibrasa, 1961.

LAERTIOS, D. *Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres*. Trad. e notas de Mário da Gama Kury. Brasília: Editora da UnB, 208.

LALANDE, André. *Vocabulário técnico e crítico da filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MARROU, H-I. *História da educação na antiguidade*. Trad. de Mário Leônidas Casanova. São Paulo: Herder, 1966.

MARTINEU, J. (org.). *Quadrivium*. Trad. De Jussara Trindade de Almeida. São Paulo: Érealizações, 2014.

MATHIESEN, Thomas J. *Apollo’s lyre: Greek music and music theory in antiquity and the Middle Ages*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1999.

MEIBOMIUS, M. *Antiquae musicae auctores septem. Graece et Latine. Vol.II.* Amstelodami: apud Ludovicum Elzevirium, 1652.

MOUTSOPOULOS, E. *La philosophie de la musique dans le système de Proclus.* Athènes: Acad. de Athènes, 2004.

_____. *La musique dans l'oeuvre de Platon.* Paris: Presses Universitaire de France, 1959.

NICOMAUQUE. *Manuel d'harmonique et autres textes relatifs a la musique.* Trad. e coment. de Charles-Émile Ruelle. Paris: Annuaire de l'Association pour l'encouragement des Etudes Grecques en France, 1880.

PLACES, Édouard. *Platon Oeuvres Complètes tome XIV: Lexique de la langue philosophique et religieuse de Platon.* Paris: Belles Lettres, 2003.

PLATÃO. *Timeu.* Trad. de Maria José Figueiredo. Lisboa: Instituto Piaget, 2003.

_____. *Timeu-Crítias.* Introdução, tradução e notas de Rodolfo Lopes. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, 2011.

_____. *Cartas.* Trad. de Conceição Gomes da Silva e Maria Adozinda Melo. Lisboa: Editorial Estampa, 1980.

_____. *Crátilo.* Trad. de Maria José de Figueiredo. Lisboa: Instituto Piaget, 2001.

PLATO. *Complete Works.* Edited, with Introduction and notes, by John M. Cooper. Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1997.

PLATON. *Oeuvre Complètes.* Sous la direction de Luc Brisson. Paris: Flammarion, 2008.

PLOTINO. *Enéadas I-II.* Introd., trad e notas de Jesús Igal. Madrid: Gredos, 1982.

_____. *Enéadas III-IV.* Introd., trad e notas de Jesús Igal. Madrid: Gredos, 1985.

_____. *Enéadas V-VI.* Introd., trad e notas de Jesús Igal. Madrid: Gredos, 1998.

PTOLOMEU. *Tetrabiblos.* Trad. de J. M. Ashmand. Londres: Davis and Dickson, 1822.

QUINTILIANO, Aristides. *Sobre la música.* Introducción, traducción y notas de Luis Colomber y Begoña Gil. Madrid: Editorial Gredos, 1996.

_____. *On Music in three books*. Translation, introduction, commentary and annotations by Thomas J. Mathiesen. Yale University Press, 1983.

_____. *Aristidis Quintiliani de musica libri tres*. Reginald Pepys Winnington-Ingram (ed.). Lipsiae: Teubner, 1963.

REALE, G.; ANTISERI, D. *História da filosofia vol. I*. São Paulo: Paulus, 1990.

REYS, P. R. “El Homero de Aristides Quintiliano”. *Minerva* 23, 2010, pp. 99-126

REINACH, Théodore. *A música grega*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

ROCHA, R. A. *Sobre a música*. In: SOARES, Carmen; ROCHA, Roosevelt. *Plutarco: obras morais*. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2010, p.63-237.

ROUGIER, L. *A religião astral dos pitagóricos*. Trad. de Aydano Arruda. São Paulo: Ibrasa, 1990.

RUELLE, Ch. Em. “Le musicographe Aristide Quintilien”. *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 11. Jahrg., H. 3. (Apr. - Jun., 1910), pp. 313-323.

_____. “Le chant gnostico-magique des voyelle grecques”. In: Congrès international d’histoire de la musique, 1900, Paris. Paris: Solesmes, 1901, pp. 15-27

SANTOS, M. F. dos. *A sabedoria das leis eternas*. São Paulo: Érealizações, 2001.

SIMAAAN, A.; FONTAINE, J. *A imagem do mundo dos babilônios a Newton*. Trad. de Dorothée de Bruchard. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SMYRNE, Théon de. *Exposition des connaissances mathématiques utiles pour la lecture de Platon*. Trad. de J. Dupuis. Paris: Hachette, 1892.

TOMÁS, L. *Ouvir o lógos: música e filosofia*. São Paulo: Unesp, 2002.

WALLIS, R. T. *Neoplatonism*. Indianapolis: Hackett Publishing Company, 2006.

WEST, M. L. *Ancient greek music*. New York: Oxford University Press, 1994.

ZANONCELLI, L. “La filosofia musicale di Aristide Quintiliano”. *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 24, 1977, pp.51-93.

_____. *La manualistica musicale grega*. Milano: Edizioni Angelo Guerini, 1990.